

ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ



ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

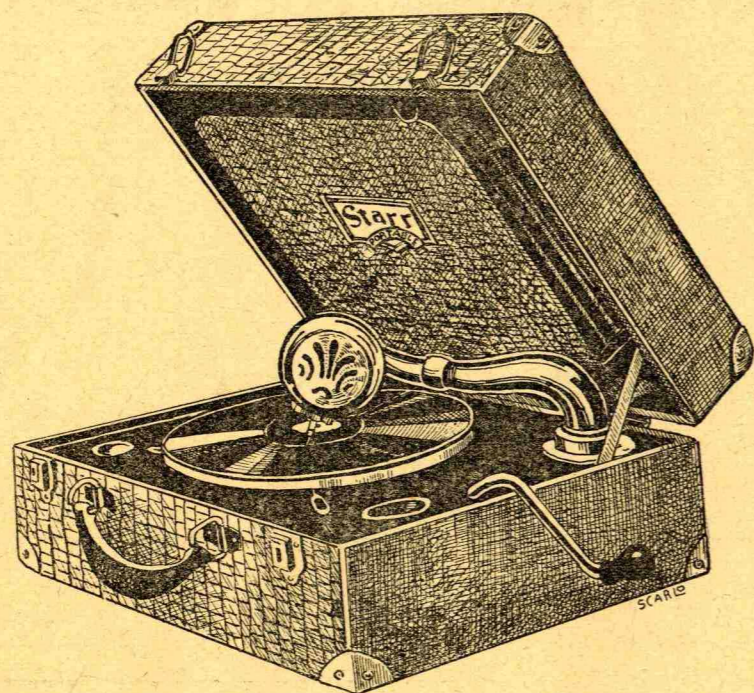
.....

- Στέλλας Πέππα* : Η εξέλιξις τῆς Σουίτας.
Νικολάου Κώνστα (Ἴατροῦ - Ὀτορινολαρυγγολόγου) :
Τὸ ἄσμα ἀπὸ φυσιολογικῆς ἀπόψεως.
Κ. Δ. Οἰκονόμεν : Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ἄσμα.
Δημ. Καπ. : Γρηγόριος Καρατζᾶς.
Νικου Πανταζοπούλου : Ἄρτοῦρ Σνάμπελ.
Λουκίης Λουκίδη : Ὁ κιθαριστὴς Segovia.
Μουσικοῦ συντάκτου (Λάρισα) : Ἡ μουσικὴ κίνησις
τῆς Λαρίσης.
Ν. Δάβδα : Μουσικὸν τεμάχιον.
Ἰωάννου Νικολοπούλου (μηχανικοῦ) : Πῶς κατα-
σκευάζεται ἓνα καλὸ πιάνο ;
Θ. Δ—ου : Νέοι Δίσκοι Γραμμοφώνου.
Δρ. Ἐρβιν Φέλμπερ (Βιέννη) : Ἡ μουσικὴ κίνησις
τῆς Βιέννης.
Ν. Σ. (Βερολίνον) : Ἡ μουσικὴ κίνησις τοῦ Βερολίνου.
Π. Π. Κ. : Λυχνίαί πολλαπλαῖ.
Δημ. Σινούρη (Πάτραι) : Ἡ πέμπτη συμφωνία τοῦ
Μπετόβεν.
Ν. Α. Χρυσοχοΐδου : Ἰωάννης Χρ. Κομάσος,
Διάφορα μουσικὰ παραδείγματα καὶ φωτογραφίαι
καλλιτεχνῶν, Χορφῆδιᾶς Λαρίσης κτλ.

ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ...

Στην ακρογιαλιά ή στο βουνό, σās είμαι ό ποιό
εύχάριστος σύντροφος.

Μαζύ μου εξασφαλίζετε ποικιλίαν διασκεδάσεων:



"Αν σās γοητεύ-
ουν αί ρωμαντι-
και μελωδίαι τών
Έλλήνων ή ξένων
καλλιτεχνών,

"Αν θέλετε νά έν-
τριφήσετε στα
παθητικά έρωτι-
κά τραγούδια που
σās τραγουδούν ό
Φλέτα, ό Σίπα, ό
Λ. Ίωαννίδης, ό
Δελένδας, ό Έπι-
τροπάκης,

"Αν θέλετε νά ακούσετε καμμιά άρια από την όπερα
που προτιμάτε, τραγουδισμένη από τον Καρουζο ή
τον Άγγελόπουλο, ή τον μεγάλο μας Λάππα,

"Αν ή παρέα σας λαχταρά νά χορέψη στους ρυθμούς
των μοντέρνων χορών που χορεύονται στους διεθνείς
ναούς της Τερψιχόρης,

Πάντα θά σās έξυπηρετώ πιστά και άφοσιωμένα,
θά είμαι έτοιμος και θά αναμένω τās διαταγās σας
εις τās κάτωθι διευθύνσεις:

ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ STARR A. E.

= = ΑΘΗΝΑΙ, Στοά Άρσακείου 12 — Πραξιτέλους 7. = =
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, όδός Φίλωνος 48. ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, όδός Βενιζέλου 22
ΠΑΤΡΑΙ, όδός Ρήγα Φερραίου 84. ΒΟΛΟΣ, όδός Έρμού 111.

❖ ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ ❖

ΜΗΝΙΑΙΟΝ ΜΟΥΣΙΚΟΝ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΕΤΟΣ Α' — ΤΕΥΧΟΣ 7

ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1931

Γραφεία:

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 12 - ΑΘΗΝΑΙ

ΟΡΟΙ ΣΥΝΔΡΟΜΩΝ

Έτησία συνδρομή (Τεύχη 12) ... Δρχ. 60

Έξωτερικού (Τεύχη 12) ... * 100

ΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΑΙ ΠΡΟΠΛΗΡΩΝΟΝΤΑΙ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ:

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Μουσικός Έπιστήμων

Δρ. του Πανεπιστημίου της Βιέννης

Η ΕΞΕΛΙΞΙΣ ΤΗΣ ΣΟΥΪΤΑΣ

Έάν ρίψωμεν ένα βλέμμα εις τό παρελθόν, εύρίσκομεν ότι οι διάφοροι χοροί, που ήσαν εκάστοτε της μόδας και άντεπεκρίνοντο στο πνεύμα της εποχής, έδωσαν πάντα πολλά στοιχεία στους συνθέτας και συνέτειναν στην εξέλιξη της μουσικής. Έτσι και στην μακρυνή εποχή του Μπαρόκ, μέσα στές διάφορες φανταχτερές αΐλες των εύγενών και των Βασιλέων, πλάσθηκε ένα νέο είδος ανώτερης τέχνης και μορφής που ώφειλε την γένεσί του, κυρίως, στους τότε διαδεδομένους χορούς Pavane, Gaillard κλπ. Αΐτή ή μουσική μορφή είνε ή Σουΐτα.

Η παλαιότερη Σουΐτα δημιουργήθηκε από την συναμολόγησι τριών έως δώδεκα αυτότελών διμερών χορών με κυριώτερα γνωρίσματα, τές αντιθέσεις του ύφους, του μέτρου, του χρόνου και με επικράτησι της τονικότητας καθ' όλην την σύνθεσι.

Η Σουΐτα πρωτοεμφανίζεται εις την Ίταλία κατά τον Μεσαίωνα, εκτελουμένη από τους κιθαριστάς επάνω στο luth (όργανο περίπου σαν τη κιθάρα), άπετέλει δε μέχρι του 16^{ου} αιώνος την αγαπητότερη μορφή της κοσμικής μουσικής. Πρώτος ό Frescobaldi (1583—1643) μετεχειρίσθη τους χορούς Gaillard και Corrente εις τās παραλλαγās της Aria detta la Frescobalda. Από τές αρχές του 17^{ου} αιώνος, ή Σουΐτα καταλαμβάνει ξεχωριστή θέσι στην όργανική μουσική. Η σειρά των διαφόρων τύπων που άπετελοΐσαν όλην την Σουΐταν έποίκιλαν κατά τās διαφόρους εποχάς. Οΐτω την Σουΐταν του 1620 Pavane, Gaillard, Allemande, Courante διεδέχθη ή ακόλουθος σειρά: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue. Συχνά δε προσετίθεντο και άλλα τεμάχια, ως τό Menuet, Gavotte, Rondo, Air, Passepied, Loure, Doubles, Branle που έκαλοΐντο Intermezzi. Δέν πρέπει νά λησμονηθΐ ότι στην εξέλιξι της Σουΐτας βοήθησε και εκ παραλλήλου ή τελειοποίησις του κλαβικυμβάλου και των βιολιών από τους μεγάλους Ίταλούς κατασκευαστάς Amati, Stradivari, Guarneri κλπ.

Από του 17^{ου} αιώνος, ή Σουΐτα, αναπτύσσεται με την ίδια ένταση στην Γαλλία, Άγγλία, Ίταλία, Γερμανία και άλλαχοΐ. Διατηρεί βέβαια αΐτή την κυκλική μορφή της, δηλαδή την έναλλαγήν τεμαχίων — χορών με αντίθεσις μέτρου και χρόνου, εις όλας τās προαναφερθείσας

χώρας, αλλά διαφέρουν εις την Σουΐταν κάθε έθνος οι τίτλοι και τό ύφος. Π. χ. εις την Άγγλίαν εύρίσκομε την Σουΐτα εις τās βιβλία των Βιργινιστών (Virginal Boocks) με τον τίτλο «Suites of Lessons», στην Γαλλία Ordres (υπό Couperin), στην Ίταλία και Γερμανία Suita και παλαιότερα Partita ή Sonate da Ballo (Corelli, Scarlatti).

Στενά συνδεδεμένα με την μεγάλην αΐτην εποχήν της Σουΐτας είνε τās όνόματα των Ίταλών συνθετών, Aless. Scarlatti (1659—1725), Pasquini (1637—1710), Corelli (1651-1713) και Domenico Scarlatti (1685-1757).

Τών Γάλλων: Couperin (1665—1733), Marchand (1669—1732), Rameau (1683—1764), του Άγγλου Purcell (1658—1685), των Γερμανών Kuhnau (1660—1722), Muffat (1645—1704), Händel (1685—1759) και I. S. Bach (1685—1750).

Γενικά ή Σουΐτα ώφέλησε στην ανάπτυξι της πιανιστικής τέχνης, αλλά και με την κυκλική μορφή της ώδήγησε στην εξέλιξι της Σονάτας και της Συμφωνίας.

**

Είνε άξιον ιδιαίτερας προσοχής, ότι ό Bach κατόρθωσε από τās απλά χορευτικά μέλη νά παραδώση με τές γαλλικές, άγγλικές και γερμανικές Σουΐτες για κλαβικυμβάλο την κλασσικήν μορφήν της Σουΐτας, της αντιπροσωπευτικής αΐτης μουσικής του 17^{ου}—18^{ου} αιώνος. Δέν ξεηκριβώθη άκόμη πότε. εγράφησαν αί έξη γαλλικές Σουΐτες που τές άφιερώνει στην δεύτερη γυναϊκά του Άννα-Μαγδαληνή. Πάντως είνε γνωστό ότι αΐτή ή μορφή δέν είχε άπασχολήση τον Bach προΐ του 1716. Ο τίτλος της ώφείλεται στα κατ' έξοχήν γαλλικά intermezzi, Menuet, Gavotte, Air κλπ., που προσετέθησαν, καθώς είδομεν, εις την αρχικά τετραμερή Σουΐτα. Τές γαλλικές Σουΐτες χαρακτηρίζει ή τελειότης της φόρμας, συνδυασμένη με φρεσκάδα και χάριν. Η μορφή σ' αΐτές είναι διμερής με ποικιλία αντιθέσεων και με επικράτησι της τονικότητας. Έτσι ή Σουΐτα εις Μί μείζων, που άποτελείται από έπτά μέρη με τον ύπεροχα, ίσορροπημένο άρμονικό σκελετό, μās δείχνει ολοκάθαρα την ανωτερότητα του Μπάχ, στο είδος αΐτό. Έντελώς διάφορος είνε

ο χαρακτήρ στις ἑξη ἀγγλικές Σουίτες πού ἐγράφησαν κατά παραγγελίαν Ἕλλησι εὐγενούς. Ἡ βασικὴ μορφή κάθε ἀγγλικῆς Σουίτας εἶνε τετραμερής. Ἀλλὰ ὁ Bach, δὲν περιορίζεται μόνο στὰ γαλλικὰ intermezzi, πού παρεμβάλλει στὶς γαλλικὲς μεταξὺ τῆς Sarabande καὶ Gigue, ἀλλὰ στὴν εἰς Λα Μείζ. 1^η ἀγγλικὴ Σουίτα π. χ. προσθέτει μιὰ δευτέρη Courante μὲ δύο Doubles καὶ πρὸ τῆς Gigue ὡς intermezzi δύο Bourées, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ δευτέρη εἶνε στὴν παράλληλη ἐλάσσονα κλίμακα (Variante). Τὸ οὐσιωδέστερο χαρακτηριστικὸ στὶς Σουίτες αὐτὲς εἶνε τὰ πολυφωνικὰ Préludes μὲ θεματικὴ διάπλασι μιμῆσεως (imitation) ἢ φούγκας.

Στὲς ἑξη γερμανικὲς Σουίτες, πού συνέθεσεν ὁ Μπαχ κατὰ τὸ 1726 ἐν συνεχείᾳ τῶν ἀγγλικῶν, εὐρίσκομεν μεγάλην ἐλευθερίαν στὴν διάταξι τῶν αὐτοτελῶν τεμαχίων. Τὸ οὐσιωδέστερο εἶνε τὰ préludes, πού εἶνε ἐξαιρετικὰ ἐκτενῆ, χωρὶς καμμίαν ὁμοιογένειαν φόρμας μεταξὺ τῶν. Π. χ. Τὸ πρῶτο ἔχει τὸν εὐστροφὸ ταχὺ χαρακτήρα σπουδῆς (étude). Τὸ δευτέρον εἶνε γραμμένο στὸν τύπο τῆς γαλλικῆς εἰσαγωγῆς (Lully) μὲ μιὰ φούγκα ἰταλικῆς σονάτας. Στὰ ὑπόλοιπα préludes συναντῶμεν μίαν φαντασίαν, μίαν γαλλικὴν εἰσαγωγήν, ἓνα Preambulum καὶ τέλος μιὰ Τοκάτα μὲ φούγκα στὸ μέσον. Οἱ χορευτικοὶ τύποι τῶν Courante, Gigue κλπ. παρουσιάζουν αὐτὲς τὶς Σουίτες τὴν μεγαλύτερη ποικιλίαν ἐμπνεύσεως καὶ χάριτος. Αἱ γαλλικὲς, ἀγγλικὲς καὶ γερμανικὲς Σουίτες εἶναι ἀπὸ τὰ ὀρασιότερα παραδείγματα ἀνωτέρας κλασσικῆς τέχνης τοῦ μεγάλου Διδασκάλου.

Ἐκ παραλλήλου μὲ τὸν Bach ἔχομεν ν' ἀναφέρωμεν τὴν δημιουργικὴν ἐποχὴν τῆς γαλλικῆς Σουίτας γιὰ κλαβικύμβαλο πού ὀφείλεται στὸν Fr. Couperin.

Ὁ Couperin, ὡς διδάσκαλος τῶν πριγκίπων τῆς βασιλικῆς Αὐλῆς τῶν Bourgognes, δέχθηκε ὅλη τὴν ἐπιρροὴν τῆς πλουσίας ἀτμοσφαιρας, μέσα στὴν ὁποία ζοῦσε, γι' αὐτὸ καὶ τὰ τέσσαρα βιβλία διὰ clavecin, πού περιέχουν τοὺς 27 Ordres (ὅπως μετωνό-

μασεν ὁ Couperin τὲς Σουίτες), μᾶς δίδουν ὀλοφάνερα ἀκριβῆ εἰκόνα τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Αἱ συνθέσεις αὐταὶ ἀπησχόλησαν τὸν Couperin στὸ μεταξὺ τοῦ 1713 - 1730 χρονικὸν διάστημα.

Στοὺς Ordres, οἱ χορευτικοὶ τύποι ἐμφανίζονται μὲ τίτλους, ὅπως π. χ. L'Auguste, la Majestueuse, la Volupteuse, la Seduisante, la Galante ἢ les Sentiments, les idées heureuses, les regrets, les langueurs tendres, les amusements, les charmes κλπ. καὶ ἔχουν, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, χαρακτῆρα περιγραφικὸ. Ἀλλὰ καὶ ἡ διατήρησις τῆς τονικότητος, πού χαρακτηρίζει τὲς παλαιότερες Σουίτες, ἔχει καταργηθῆ.

ΠΙΝΑΞ ΧΟΡΩΝ

Όνομα	Προέλευσις	Μέτρον	Μορφή	Χρόνος
Allemande....	Γερμανική.....	4/4.....	Liedform διμερῆς Α-Β.	Μέτριος.
Courante....	Γαλλική.....	3/4 3/2.....	Α-Β.....	Ταχύς ζωηρός.
Corrente....	Ἰταλική.....			
Sarabande...	Ἰσπανική.....	3/2 3/4.....	Α-Β.....	Ἄργος.
Gigue.....	Ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ Giga εἶδος βιολιού	6/8 12/8.....	Α-Β.....	Πολὺ ζωηρὸς καὶ ταχύς
Jigg.....	Ἀγγλική.....	1/8		
Gavotte.....	Γαλλική.....	4/4 2/8.....	Α-Β.....	Μέτριος, ἐπιβλητικὸς.
Bourrée.....	>	4/4.....	Α-Β.....	Ταχύς.
Menuet.....	>	3/4 3/8.....	Α-Β.....	Μέτριος μὲ λεπτότητα.
Passe-pied...	>	3/4.....	Α-Β.....	Μᾶλλον ταχύς, ἐλαφρὸς.
Loure.....	>	6/4 1/4.....	Α-Β.....	Μᾶλλον ἄργος.
Pavane.....	Ἰταλική.....	3/4.....	Α-Β.....	Μέτριος, ἐπιβλητικὸς.
Gaillarde....	>	3/2 2/2.....	Α-Β.....	Ταχύς, ζωηρὸς.
Branle.....	Γαλλική.....	4/4 3/4.....	Α-Β.....	Μέτριος.
Brawl.....	Ἀγγλική.....			
Polonaise....	Πολωνική.....	3/4.....	Ποικίλη...	Ταχύς.
Mazurka....	>	3/4.....	>	Ἐξαιρετικὰ ταχύς.
Polka.....	Βοημική.....	2/4.....	Συνήθης θμερῆς	Ταχύς, εὐθυμὸς.
Furiante....	>	3/4.....	Ποικίλη...	Ταχύς μέχρι φρενιτιδὸς.
Walzer.....	Γερμανική.....	3/4.....	2 καὶ 3μερῆς	Ταχύς.
Volta.....	Ἰταλική.....	6/8.....	Διμερῆς...	Ὁ ζωηρότερος χορὸς τοῦ 17ου αἰῶνος. Πιθανῶς, πρόδρομος τοῦ Valse -(Einstein).
Bolero.....	Ἰσπανική.....	3/4.....	Τριμερῆς...	Ταχύς.
Tarantella...	Νεαπολιτάνικη	6/8.....	Ποικίλη....	Ταχύς.
Saltarella...	Ἰταλική.....	6/8 3/4.....	>	Ταχύς.
Rigaudon....	Γαλλική.....	2/4 1/4.....	>	Ταχύς.
Csardas....	Ουγγρικὴ.....	4/4 ἢ 2/4.....	>	Ταχύς.
Halling.....	Νορβηγικὴ.....	2/4.....	>	Ταχύς.
Tango.....	Μεξικανική.....	Ποικίλη..	>	Μέτριος, ἄργος.
Habanera...	Ἰσπανική.....	>	>	Μέτριος.
Séguedilla...	>	3/4 3/8.....	>	Ταχύς, ἐναλλάξ μέτριος.
Jota.....	>	>	>	Στὸ χρόνο τοῦ βάλς μὲ περισσότερες ἐλευθερίες.
Aragonaise...	>	3/4.....	Ἐλεύθερη...	Μέτριος.
Malaguena...	>	3/8.....	>	Μέτριος.
Sicilienne....	Σικελικὸς.....	6/8 12/8.....	2 ἢ 3μερῆς	Μέτριος.
Blues.....	Ἀμερικ. μαύρων	4/4.....	Διμερῆς..	Ταχύς.
Foxtrott....	>			
Boston.....	>	3/4 καὶ 1/4	2 ἢ 3μερῆς	Μέτριος, μᾶλλον ἄργος.
Marche.....	Διεθνῆς.....	4/4.....	Ποικίλη....	Γοργός.

διατηρουμένης αὐτῆς μόνον εἰς τὸ πρῶτο καὶ τελευταῖο τεμάχιον. Σὲ κάθε τόμον τοῦ βιβλίου γιὰ κλαβικύμβαλον ὁ Couperin δίδει, μὲ μεγάλη ἀκρίβεια, λεπτομερῆ ἐπεξήγησι τοῦ τρόπου πού πρέπει νὰ ἐκτελοῦνται αἱ συνθέσεις αὐτὲς. Εἶνε χαρακτηριστικὸ μεταξὺ ἄλλων καὶ τὸ ἀκόλουθον (1^{er} livre pour clavecin):

«Γιὰ νὰ εἶμαι εὐλαβικὸς, προτιμῶ κάθε τι πού μὲ συγκινεῖ, παρὰ ἐκεῖνο πού μὲ καταπλήσσει».

Ἀφοῦ γνωρίσαμε σὲ γενικὲς γραμμὲς τὴν κλασσικὴν μορφή τῆς Σουίτας πού δημιουργήθη ἀπὸ τοὺς προαναφερθέντας χοροὺς καὶ γιὰ τὴν πληρέστερη κατανόησι τῆς θέσεως τῶν χορῶν στὴ σύνθεσι, δίδω τὸν ἑναντι πίνακα τῶν διαφορῶν χορῶν πού χρησίμευσαν ἐκάστοτε τοὺς παλαιοὺς καὶ μοντέρνους συνθέτας γιὰ Σουίτες (πίانو ἢ ὀρχήστρα), γιὰ Σονάτες, συμφωνίες καὶ ἄλλα αὐτοτελῆ μουσικὰ τεμάχια.

Γιὰ ἓνα διάστημα μὲ τὴν ἐπικράτησι τῆς Σονάτας στὴν ὀργανικὴ μουσικῇ, ἡ Σουίτα ἔπαυσε νὰ συγκεντρώνη τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὲς συμπάθειες τῶν συνθετῶν. Μόλις πρὸς τὸ τέλος τοῦ 19^{ου} αἰῶνος τὴν εὐρίσκομε μεταξὺ τῶν ἄλλων συνθέσεων. Ἀλλὰ τὴν φορὰν αὐτὴν δὲν διατηρεῖ ἄλλο κανένα γνώρισμα ἐκτὸς ἀπὸ τὲς ἀντιθέσεις τοῦ ὕφους καὶ τοῦ χρόνου. Μάλιστα τὲς περισσότερες φορὲς ἔχουν ἀντικατασταθῆ οἱ παλαιοὶ χοροὶ ἀπὸ ἐκεῖνους πού ἐπέβαλε ἡ μόδα. Δίπλα στὸν ἔθνικὸν χαρακτῆρα πού ἐπιδιώκουν ἄλλοι συνθέται ὡς ὁ Dvorak, Tschaiakowsky, Grieg κ. ἄ. δημιουργήθη ἓνα ἰσχυρὸ

ρεῦμα γύρω στὴν κλασσικὴ Σουίτα ἀπὸ τοὺς Debussy, D'Indy, Ravel, Casella, Schrecker κ. ἄ. πού διέπλασαν τὴν Σουίτα μὲ νέες ἀρμονίες καὶ χροῦμα ἀπόλυτα συγχρονισμένο πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Περισσότερον τολμηροὶ ἐφάνησαν οἱ συνθέται Milhaud, Strawinsky, Kreneck, Hindemith καὶ Kurt Weil πού διεμόρφωσαν τὴν Σουίτα ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς χοροὺς Fox-trott, Shimmy, Boston καὶ Ragtime τηροῦντες πιστὰ τὴν ἀναλογία τοῦ ὕφους καὶ τοῦ χρόνου πρὸς τὴν κλασσικὴ Σουίτα. Ἀπὸ τὲς κυριώτερες Σουίτες τῶν τελευταίων πενήντα ἐτῶν ἀναφέρω: Bizet: Arlesienne, Grieg: Peer Gynt, Rimsky Korsakoff: Sheherazade, Dvorack: Suite op. 39, Debussy: Suite Bergamasque, A. Roussel: Suite op. 14, Ravel, Ma Mère l'Oyé, Daphni et Chloë, Tschaiakowsky: Πέντε Σουίτες γιὰ ὀρχήστρα, Busoni: Brautwahlsuite, R. Strauss: Couperin Suite, Milhaud: Σουίτα γιὰ πιάνο, Hindemith: Suite op. 26, Casella: La Giarra κτλ.

Εἶδομεν ὅτι οἱ διάφοροι χοροὶ πού ἐκπροσώπευσαν ἐκάστοτε τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, μὲ τὲς συνθέσεις αὐτὲς, ἀπετέλεσαν τὸ ζωντανὸ κάτοπτρον τῶν συνηθειῶν ἐκάστου λαοῦ, καὶ ἐχρησίμευσαν ἐπὶ πλέον ὡς δημιουργικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸ ἀναπτέρωμα τῆς φαντασίας μεγαλοῦργῶν συνθετῶν. Δύναται δὲ νὰ προσθέσῃ κανεὶς μετὰ βεβαιότητος ὅτι καὶ οἱ λαϊκοὶ αὐτοὶ χοροὶ ἐχρησίμευσαν ὡς βάσις γιὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς ὅλης μουσικῆς.

ΣΤΕΛΛΑ ΠΕΠΠΑ

ΤΟ ΑΣΜΑ ΑΠΟ ΦΥΣΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΑΠΟΨΕΩΣ (1)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κυρίαί καὶ Κύριοι,

Πολλοὶ τῶν ἀνθρώπων, ὡς γνωστόν, στηρίζουν μέρος τοῦ ἐπαγγελματικοῦ αὐτῶν σταδίου ἢ καὶ ἅπαν τοῦτο εἰς τὴν φωνὴν των καὶ μόνην διὰ τοὺς καθηγητάς, π. χ. τοὺς δικηγόρους, τοὺς ρήτορας, τοὺς ἱεροκήρυκας, τοὺς... πλανοδίους πωλητάς, τοὺς ἠθοποιοὺς καὶ τοὺς ἀοιδοὺς ἢ φωνὴ εἶναι ἐν τῶν ἀπαραιτήτων ἐφοδίων διὰ τὴν ἐξάσκησιν τοῦ ἐπαγγέλματός των. Ἐὰν ὅμως διὰ τοὺς πλείονας τούτων ἡ φωνὴ ἀποτελεῖ ἴσως δευτερεύον στοιχεῖον διὰ τὴν ἐξάσκησιν τοῦ ἐπαγγέλματός των, εἰς τὴν καλὴν κατάρτασιν τοῦ ὁποίου πολλάκις δὲν δίδεται καὶ μεγάλη σημασία, διὰ τοὺς τελευταίους ὅμως, ἤτοι, τοὺς ἀοιδούς, μὲ τοὺς ὁποίους κυρίως καὶ θὰ ἀσχοληθῶμεν ἐνταῦθα, ἡ φωνὴ εἶναι τὸ μόνον μέσον, τὸ μόνον ὄργανον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου στηρίζεται ἡ ὅλη σταδιοδρομία των.

(1) Διάλεξις, γενομένη ἐν τῷ Φιλολογικῷ Συλλόγῳ ὁ «Παρθασὸς» τῆ 17ῆ Ἰανουαρίου 1931.

Καὶ, ὡς εἶκός, ἵνα ἀνταποκρίνηται ἡ φωνὴ εἰς τὰς ἀπαιτήσεις τοῦ ἀοιδοῦ, ἔχει ἀνάγκην καλλιμεργείας, ὅπως δ' ἕκαστον καλλιμερῶμενον προῖόν, οὗτο καὶ ἡ διὰ τὸ ἄσμα καλλιμερῶμενη φωνὴ ὑπόκειται εἰς ζήτησιν καὶ εἰς προσφορὰν. Τὴν ζήτησιν δημιουργεῖ ἡ τέχνη, ἡ πολλὰς ἀπαιτήσεις ἔχουσα, τὴν δὲ προσφορὰν προπαρασκευάζει ἡ φυσιολογία μεθ' ὅλων τῶν εἰς τὴν διάθεσιν αὐτῆς μέσων. Ὅταν ἀγνοῖ τις τὴν ζήτησιν καὶ τὴν προσφορὰν ταύτην, καταδικάζεται εἰς στασιμότητα, οὐδέποτε δηλαδὴ εἶναι δυνατόν νὰ γίνῃ κυριολεκτικῶς καλλιτέχνης ἔχων ἐπίγνωσιν τῶν ὑποχρεώσεων αὐτοῦ καὶ πρὸ παντὸς τῶν δυνάμεών του. Τῶν δύο τούτων, ἐκεῖνη ἣτις θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εἶναι ἡ δευτέρα, καὶ, εἰδικῶς, θὰ προσπαθῶμεν νὰ ἐρμηνεύσωμεν τίνι τρόπῳ ἢ ὑπὸ τῆς φυσιολογίας γινόμενη προσφορὰ δύναται νὰ ἀνταποκρίνηται εἰς τὴν ὑπὸ τῆς τέχνης διατυπωμένην ζήτησιν.

**

Ἀπὸ ἐνὸς καὶ ἐπέκεινα αἰῶνος οἱ διευθύνοντες τὰς καλλιτεχνικὰς σπουδὰς ἐθέψισαν, ὅπως οἱ γλύπται καὶ οἱ

ζωγράφοι σπουδάζουν σὺν τῇ τέχνῃ καὶ τὴν ἀνατομίαν τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος. Εἶχον δηλαδὴ οὗτοι κατανοήσει ὅτι διὰ τοὺς μαθητὰς τῆς σχολῆς τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, ἀπαραίτητος ἦτο ἡ γνώσις τῆς ἀνατομικῆς κατασκευῆς τοῦ σώματος, πρὶν ἐπιχειρήσουν νὰ ἀναπαραστήσουν τὰ σχήματα, τὰς στάσεις ἢ τὰς κινήσεις τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ διδασκαλία δ' αὕτη ἔκτοτε ἀνατίθεται εἰς εἰδικούς ἀνατόμους ἐπιστήμονας, ὅπως καὶ ἡ διδασκαλία τῶν καλῶν τεχνῶν εἰς εἰδικῶς μεμορφωμένους καλλιτέχνας καθηγητὰς.

Εἶναι ὁμως περιέργον ὅτι αὐτό, τὸ ὁποῖον γίνεται ὀρθότατα διὰ τὴν γλυπτικὴν καὶ τὴν ζωγραφικὴν, παρεμελήθη καθ' ὅλοκληρίαν διὰ τὴν ᾠδικήν, ἤτοι τὴν φωνητικὴν τέχνην, ἐνῶ εἶναι ὀφθαλμοφανὲς ὅτι μία τῶν βάσεων τοῦ ἐπαγγέλματος τοῦ ἀοιδοῦ εἶναι ἀναμφισβητήτως καὶ ἡ φυσιολογία μετὰ τῆς ἀνατομίας τοσοῦτ' ἄλλοι, καθόσον εἰς τὴν περίπτωσιν τῆς διδασκαλίας τοῦ ἄσματος δὲν πρόκειται περὶ ἐρμηνείας ἢ ἀποδόσεως σχημάτων, ἀλλὰ περὶ ἀμέσων χρησιμοποίησεως αὐτῶν τούτων τῶν φωνητικῶν ὀργάνων τοῦ ἀνθρώπου, ὧν ἡ διάπλασις, ἡ ἀνάπτυξις, ἡ συντήρησις καὶ ἐν γένει ἡ συστηματικὴ καλλιέργεια ἔχουσι ἀνάγκη τῆς ἐπιστημονικῆς συνδρομῆς: διότι δὲν πρόκειται ἐνταῦθα νὰ γνωρίζῃ τις ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον ἀπεικονίζει, ἀλλ' ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον κάμνει δὲν πρόκειται ἐν ἄλλοις λόγοις περὶ πίνακος καὶ χρωμάτων, περὶ μαρμάρου ἢ προπλασμάτων, ἀλλὰ περὶ ὀργάνων καὶ τῶν φυσιολογικῶν αὐτῶν λειτουργιῶν, διότι εἰς τὸν κλάδον τοῦτον τῶν Καλῶν τεχνῶν αὐτὸς ὁ ἀνθρώπινος ὀργανισμὸς εἶναι ὁ καλλιτέχνης.

Ὁ ζωγράφος εἶναι δυνατόν νὰ διακρίνεται ὡς καλὸς τεχνίτης, ἔστω καὶ ἂν δὲν γνωρίζῃ τὴν ἀνατομίαν, διότι ἡ ἔλλειψις αὕτη δὲν ἐμποδίζει αὐτὸν ἀπὸ τοῦ νὰ ἀνιχνεύῃ τοῦλάχιστον τὴν φύσιν καὶ νὰ ἐξωραΐζῃ τὸ ἔργον τοῦ ἢ στέρησις ἐπιστημονικῶν ἀνατομικῶν γνώσεων εἶναι ἐνδεχόμενον πολλάκις νὰ καθίσταται εἰς αὐτὸν αἰσθητὴ καὶ νὰ δυσχεραίνῃ τὸ ἔργον τοῦ εἰς τινὰς περιστάσεις, δὲν καταστρέφει ὁμως καὶ τὸν τεχνίτην.

Διὰ τὸν ἀοιδὸν ὁμως δὲν συμβαίνει τὸ αὐτό. Οὗτος δὲν δύναται ἀτιμωρητὶ νὰ ἀγνοῇ τὰ στοιχεῖα τῆς Φυσιολογίας, διότι εἶναι ὑποκείμεος κατὰ πᾶσαν στιγμὴν εἰς ἀμέσους ὀργανικὰς διαταραχάς, αἵτινες παρακωλύουν τὴν φωνητικὴν λειτουργίαν, ἐὰν δὲ ἐν καιρῷ δὲν δοθῇ εἰς αὐτὰς λόγῳ ἀγνοίας ἢ προσήκουσα σημασία, εἶναι δυνατόν νὰ ἔχουν αὐταὶ ὡς ἀποτέλεσμα σημαντικὰς βλάβας, αἵτινες οὐχὶ σπανίως καταλήγουσι εἰς ἀπώλειαν τῶν φωνητικῶν δυνάμεων.

Οἱ ἀσχολούμενοι εἰδικῶς εἰς τὴν μελέτην τῶν φωνητικῶν ὀργάνων περιγράφουν περιπτώσεις, καθ' ἃς ἐπῆλθον καταστροφαὶ τῶν φωνητικῶν ὀργάνων ἔνεκεν ἀτελοῦς γνώσεως τῆς τέχνης τοῦ ἄσματος. Δεκάδες φωνῶν χάνονται πρὶν ἢ φθάσουν εἰς τὸ ποθούμενον σημεῖον· πάμπολλοι δὲ νέοι, καταγνώμενοι ἐπὶ ἔτη μὲ τὸ ἄσμα,

μένουν στάσιμοι, χωρὶς νὰ ἴδωσιν τὰς ἐλπίδας καὶ τὴν φιλοδοξίαν τῶν πραγματοποιουμένων.

Πόσοι ἀοιδοὶ, ἀκολουθοῦντες ἐσφαλμένοι τρόπον ἀναπνοῆς καὶ βλεπόντες τοὺς πνεύμονάς των βεβαρμένους καὶ τὴν φωνὴν των σὺν τῷ χρόνῳ ἐλαττωμένην ἀναγκάζονται νὰ μεταλλάσσουν τὸν ἓνα μετὰ τὸν ἄλλον τοὺς διδασκάλους των, χωρὶς νὰ δύνανται πλέον νὰ ἀνακτήσουν τὰς φωνητικὰς δυνάμεις, δι' ὧν ἐκ φύσεως ἦσαν πεποικισμένοι; Πόσοι μαθηταὶ ἀναγνωρίζουν μεθ' ὀλοκλήρων ἐτῶν ἐργασίαν ὅτι εἶχον φθείρει τὴν ἀληθινὴν των φωνὴν ἐπεξεργαζόμενοι φωνήν, ἣτις δὲν ἦτο πραγματικὴ ἰδική των!

Ἡ ἐπαγγελματικὴ κατάχρησις, οἱ ἐσφαλμένοι τρόποι τῆς ἀναπνοῆς καὶ τῆς ἐκπομπῆς τῶν ἤχων, ὁ... ἐκβιασμός, ἐν μᾶ λέξει, αὐτὸς τῆς φωνῆς καταστρέφουν κατ' ἔτος περισσότερας φωνὰς ἢ σύμψαισι αἱ ἀσθένειαι τοῦ λάρυγγος ἐπὶ εἰκασαετιῶν ὄλην. Κυρία αἰτία τῶν φωνητικῶν αὐτῶν ἐρειπίων εἶναι, ἐπαναλαμβάνω, ἡ πλήρης ἐπιστημονικὴ ἀγνοία τῆς καλλιέργειας καὶ τῆς συντηρήσεως τῶν φωνητικῶν ὀργάνων.

**

Πρὶν ὁ μαθητὴς τῆς ᾠδικῆς ἀρχίσῃ νὰ γυμνάζῃ τὴν φωνὴν του, εἶναι ἀνάγκη νὰ γνωρίζῃ τί εἶναι ἡ φωνὴ καὶ πῶς αὕτη παράγεται, διότι, ὅταν ἀρχίσῃ πλέον νὰ ἐξασκῇ τὸ ἔργον τοῦ ἀοιδοῦ, τότε μόνη ἡ καλλιτεχνικὴ ἀπόδοσις θὰ τὸν ἀπασχολῇ. «Ὁφείλει νὰ γνωρίζῃ τις τὴν κατασκευὴν ἐνὸς ὄπλου», ἔλεγεν ὁ λαρυγγολόγος *Bonpier*, «ἵνα δύναται καλῶς νὰ τὸ χρησιμοποιῇ, ὥστε, ὅταν ἔλθῃ ἡ στιγμή νὰ σκοπεύσῃ, νὰ μὴ τὸν ἀπασχολῇ ἄλλο τι ἢ μόνον ὁ στόχος». Ἡ σαφέστερον, διὰ νὰ μὴ ἀπομακρυνόμεθα ἀπὸ τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου, διὰ νὰ παίξῃ τις ἐν τεμάχιον εἰς μουσικὸν ὄργανον, εἶναι ἀνάγκη πρῶτον νὰ κατέχῃ ἄριστα τὸ τεχνικὸν μέρος αὐτοῦ, ὥστε, ὅταν τὸ ἐκτελῇ, νὰ μὴ σκέπτεται πλέον τὴν θέσιν τῶν δακτύλων του, ἀλλὰ τὴν μελωδίαν, τὴν ὁποῖαν πρόκειται νὰ ἀποδώσῃ. Αἱ γνώσεις τέλος αὐταὶ θὰ συντελέσουν καὶ εἰς τὴν κατανόησιν τῶν παραγγέλματων καὶ τῶν τεχνικῶν ὀρων ὧν ἡ χρησιμοποίησις πολλάκις ἀντὶ νὰ διευκολύνῃ ὅλως τοῦναντίον περιπλέκει τοὺς μαθητενομένους ἀξάνουσα τὴν ἀπελπισίαν αὐτῶν.

Ἐν σχέσει πρὸς τὰ ἀνωτέρω ἐξ ὧν ἤκουσα καὶ ἀνέγνωσα, θὰ ἀναφέρω παραγγέλματά τινα καθηγητῶν τῆς ᾠδικῆς, εὐτυχῶς οὐχὶ ἐκ τῶν συγχρόνων μας ἄτινα ἔδιδον εἰς τοὺς μαθητὰς των νὰ ἐκτελοῦν, καθ' ἣν στιγμὴν οὗτοι ἀσχολοῦνται εἰς τὰς φωνητικὰς των ἀσκήσεις.

«Ἀνοίγετε τὸν λάρυγγα καὶ τὴν τραχεῖαν!» ἔλεγεν ὁ εἰς, «ὅταν τραγουδῆτε, πρέπει νὰ δείχνετε ὅτι ἡ κεφαλή σας πρόκειται νὰ σπάσῃ» ἔλεγεν ὁ ἄλλος, «ἀνοίγετε τὴν ἄνω σιαγόνα! σὰς εἶπα» ἦτις, ὡς γνωστόν, δὲν κινεῖται. «Ὅσον οἱ τόνοι, ποὺ βγάζεις, γίνονται ὑψηλότεροι, τόσον περὶ πολὺ ν' ἀνοίξῃς καὶ τὸ στόμα σου» ἐφώναζε κά-

ποιος καθηγητὴς εἰς μίαν μαθητήριάν του, τῆς ὁποίας τὸ στόμα φαντάζεσθε εἰς τὴν μετεβάλλετο, ἂν κατὰ σαταρικὴν σύμπτωσιν εἶχε μεγάλην ἔκτασιν φωνῆς, κ.τ.λ.

Ἀληθὲς εἶναι ὅτι δὲν δύναται τις νὰ ἀπαιτήσῃ ἀπὸ τοὺς διδασκάλους τῆς τέχνης νὰ γνωρίζουν καλῶς καὶ τὴν φυσιολογίαν τοῦ φωνητικοῦ συνόλου· ἐπειδὴ ὁμως ἐκ τῶν εἰρημένων δήλον γίνεται ὅτι καὶ αὕτη ἀποτελεῖ μίαν τῶν βάσεων τῆς φωνητικῆς τέχνης, διὰ τοῦτο ἐπιβάλλε-

ται καὶ εἰς τὸν εἰδικὸν ἱατρὸν τῶν ὀργάνων τῆς τέχνης ταύτης, νὰ διεισδύσῃ εἰς τὰ μυστήρια τῆς καλλιτεχνίας οὕτως, ὥστε νὰ δύναται ἀποτελεσματικῶς νὰ συνεργάζεται, οὕτως εἰπεῖν, μὲ τοὺς μύστας τῆς Μελομένης συντελῶν διὰ τῶν γνώσεων αὐτοῦ εἰς τὴν πρόδοον καὶ εὐεξίαν τῶν ἐργατῶν τοῦ ἄσματος.

(Ἐπεται συνέχεια)

ΝΙΚΟΛΑΟΣ Π. ΚΩΝΣΤΑΣ
Ἱατρὸς—Ἐπιτορνολαρυγγολόγος

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΑΣΜΑ

Β'.—ΑΝΑΛΥΤΙΚΟΝ ΜΕΡΟΣ

ΚΛΕΦΤΙΚΑ

4^{ON}

Ἐ π ω δ ὄ ς

Τὰ ὑπὸ τὴν γενικὴν ὀνομασίαν «Κλέφτικα» Νεοελληνικά Λαϊκά ἄσματα, εἶναι ἕκείνα τὰ ὁποῖα τραγουδᾷ ὁ λαὸς μας εἰς ἀνάμνησιν τῶν ἀπελευθερωτικῶν ἀγώνων τοῦ ἢ τῶν διαφόρων ἀντιπροσωπευτικῶν «ἀρχηγῶν» τοῦ 1821. Οἱ κατωτέρω τέσσαρες στίχοι, δεικνύουν καλῶς παντὸς ἄλλου, τὰς τάσεις καὶ τοὺς πόθους τῶν «ἀρχηγῶν» αὐτῶν—τῶν διαφόρων ἡρώων:

«Μάννα σοῦ λέω δὲν ἔμπορῶ τοὺς Τούρκους νὰ δουλεύω, Θὰ πάρω τὸ ντουφέκι μου νὰ πάω νὰ γίνω κλέφτης, Νὰ κατοικήσω στὰ βουνὰ καὶ στὲς ψηλὰς ραχοῦλες».

Τοιούτου εἶδους «Κλέφτικα» εὐρίσκομεν εἰς διαφόρους συλλογὰς Δημοδῶν ἄσμάτων καὶ ἰδίως—τὰ γνησιώτερα—εἰς τὴν Συλλογὴν «Δημοδῶν ἄσμάτων Γορτυνίας» καὶ «Πελοποννήσου καὶ Κρήτης» τοῦ κ Κ. Ψάχου. Οὗτω, εἰς τὴν σελίδα 5 τῆς πρώτης Συλλογῆς, ὑπάρχει τὸ κατωτέρω Ἐπιτραπέζιον Κλέφτικον οἱ «Κολοκοτρωναῖοι», τοῦ ὁποίου τὸ πρῶτον μέρος εἶναι ἐλεύθερον ρυθμοῦ, ὡς εἰς ἐπικὸν ἄσμα (ὅπως ἄλλως τε καὶ εἶναι τὰ Κλέφτικα), ἐν ᾧ τὸ δεύτερον—ἡ Ἐπωδός, μὲ τὸ ἀρχαῖον Ἑλληνικὸν ρυθμικὸν σχῆμα, τὸν Χοροῖαμβον, ἔχει χορευτικὸν χαρακτήρα. Ἴδου τὸ ἄσμα:

Λάμ-πει ν'ὸ ἢ ὁ ἦ - λιος· ζτὰ
βου νὰ λάμ -
πει καὶ ζτὰ λαγ· κά - δια λάμ πει καὶ στὰ
καὶ ζτ' Ἀρ· κρη δὲ-ρε μα.

Τοῦ Λεω - νί - δα τὸ πα - θί Κο - λο - κο - τρώ - νης
τὸ φο - ρεῖ ὁ - ποῖος θὰ τὸ ἰ - δῇ - λα - βό - νει
καὶ τὸ αἶ - μα σου πα γό - νει

Τὸ ὅλον μέλος τοῦ ὡς ἄνω ἄσματος κινεῖται ἐντὸς τοῦ Φρυγίου τετραχόρδου μὲ Unterganztonwirkung (Riemann) μὲ ἐπενέροειαν, δηλαδὴ, ὀλοκλήρου τόνου (μεγάλης δευτέρας) ἐκ τῶν κάτω· σολ—λα, σι, ντο, ρε. Ἄλλὰ, ἡ χρῆσις τοῦ βασικοῦ φθογγοσῆμου ρε τῆς Φρυγίου κλίμακος (ρε, μι, φα, σολ, λα, σι, ντο, ρε) καὶ τῆς τρίτης φα, μᾶς ἐξαναγκάζουν νὰ παραδεχθῶμεν ὡς βασικὴν κλίμακα τὴν Φρύγιον (χωρὶς μι) καὶ οὐχὶ ἀπλῶς τὸ Φρύγιον τετραχόρδον (λα, σι, ντο, ρε), ὅπως ἄλλως τε ἡ τεχνικὴ αὕτη ἦτο ἐν χρήσει καὶ εἰς τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν μουσικὴν, εἰς τὴν ὁποῖαν, κατὰ Hermann Abert⁽¹⁾ οἱ διάφοροι συνδέται δὲν μετεχειρίζοντο συχνάκις ὀρισμένα φθογγόσημα τῆς α κλίμακος «ἵνα δώσουν οὕτω ἐν ἀρχαῖον ὕφος εἰς τὴν ὄλην σύνθεσίν των».

Τὸ ὡς ἄνω ἄσμα εἶναι κατασκευασμένον κατὰ τὸ σύστημα τῶν Ἀραβικῶν Μακάμ, τύπου ABB'B'A'B'B'. Δηλαδὴ: βασικὴ φράσις παραμένει ἡ Β, ἐν ᾧ ἡ Α φράσις ἔχει χαρακτηριστικὰ Ἀνακρούσεως, Προεισαγωγῆς. Καὶ εἶναι ἀρκετὰ χαρακτηριστικόν: Ἡ quasi rezitierte—ἀπαγγελτικὴ ἀρχικὴ Α φράσις μὲ τὰς μεγάλας δευτέρας (σολ—λα, σολ—φα)

καὶ ζτ' Ἀρ· κρη δὲ-ρε μα.

(1) Hermann Abert: «Antike» εἰς τὴν «Ἱστορίαν τῆς μουσικῆς» τοῦ Adler, σελ. 58.

επανέρχεται και πάλιν (πάντως παραλλαγμένη) ακριβώς εις τὸ σημεῖον, εἰς ὃ ἀρχίζουσι αἱ λέξεις τοῦ δευτέρου στίχου:

Λάμπει (ν') ὁ ἥλιος στὰ βουνά, λάμπει καὶ στὰ λαγκάδια
Λάμπει καὶ στ' Ἄρκουδόμεμα.....

Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, τονίζονται τὰ κύρια σημεῖα τοῦ ὄλου ἄσματος, ἐν ᾧ τὸ τελευταῖον ἐξακολουθεῖ τὸν μελοποιητικὸν του ροῦν, ἐκ τῆς Β πάντοτε μουσικῆς φράσεως. Ὅτι δὲ αἱ ἐσωτερικαὶ καταλήξεις δὲν λαμβάνουν χώραν ἐπὶ τοῦ λα τοῦ βασικοῦ φθογοσῆμου τοῦ Φρυγίου τετραχόρδου λα, σι, ντο, ρε, ἀλλ' ἐπὶ τοῦ σολ, εἶναι ἀρκετὰ ἀξιοσημείωτον, καθ' ὅσον διὰ τῆς συνθετικῆς αὐτῆς ἐργασίας, ἀποκτᾶ τὸ ἄσμα μίαν ὁρμήν, μίαν δύναμιν, παρὰ τὴν συχρὴν χρησιμοποίησιν τῆς αὐτῆς φράσεως (B) ἔσω καὶ παραλλαγμένης.

Διὰ τὴν ἀντιλήθη δ' ἀναγνώστῃς τὰς «μεταμορφώσεις» τῶν δύο βασικῶν μουσικῶν φράσεων (A καὶ B) τοῦ ὄλου ἄσματος (χωρὶς τὴν Ἐπφδόν), δίδομεν κατωτέρω τὰς παραλλαγὰς των:



Εἰς τὴν περίπτωσιν A' ἔχομεν «συντόμευσιν» (Elision) τοῦ Rezitativ ἐπὶ τοῦ σολ, μετὰ τὴν φωνήν τοῦ ρε τῆς πλήρους Φρυγίου κλίμακος. Παρὰ τὴν ἐπανάληψιν τῆς ἰδίας λέξεως «λάμπει» καὶ εἰς τὰς δύο μουσικὰς φράσεις, δὲν παραμένει ἐν τούτοις ἡ τελευταία ἀμετάβλητος. Εἰς τὴν B' παρατηρεῖται ἄφθονος χρῆσις διαβατικῶν φθογοσῆμων quasi Portamento. Ἡ B' εἶναι μία Perihese, μία κυκλωτικὴ μελωδικὴ κίνησις πέριξ τοῦ φθογοσῆμου ντο, μετὰ κατιούσαν κατεύθυνσιν. Ἡ B' δὲν εἶναι ἡ ἀπλή ἐπανάληψις τῆς B φράσεως καὶ εἰς τὴν B', τέλος, ἀκούομεν ἐπανάληψιν τῶν ἰδίων φθογοσῆμων (ντο—ντο, σι—σι, λα—λα) καὶ διαβατικά.

Τὸ διάστημα τῆς καθαρᾶς τετάρτης (ρε—σολ) εἰς τὴν A' φράσιν, εἶναι ἐν ἀπὸ τὰ πλέον συνήθη καὶ ἀγαπητὰ διαστήματα τοῦ Νεοέλλητος λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, ὡς καὶ τῆς Βυζαντινῆς βεβαίως Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀπὸ τὴν ὁποῖαν ἄλλως τε καὶ προέρχεται. Π. χ. (1) (Βυζαντινῆς μουσικῆς παραδείγματα):



Ἐπφδός: Ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο μουσικὰς προτάσεις (Satzgruppen) μετὰ δύο μουσικὰς φράσεις — Melodiezeilen, εἰς Χορίαμβον Ἡ πρώτη καθὼς καὶ ἡ δευτέρα μουσικὴ φράσις εἶναι σιλιζαρισμέναι παραλλαγὰι τῆς B φράσεως τοῦ προηγηθέντος κυρίου ἄσματος καὶ ἡ B μουσικὴ πρότασις τῆς Ἐπφδοῦ παραλλαγμένη ἐπανάληψις, ἐπὶ τῆς τρίτης βαθμίδος, τῆς A μουσικῆς προτάσεως τῆς Ἐπφδοῦ.



B'. Τοῦ κυρίου ἄσματος.



A'. Τῆς Ἐπφδοῦ.

(1) Κωνσ. Παπαδημητρίου: «Τὸ Μουσικὸν ζήτημα ἐν τῇ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἑλλάδος». Ἀθήναι, Σελ. 59 καὶ 67.



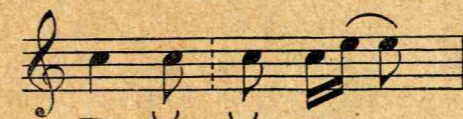
B'. Ἐπφδοῦ = A'. (παραλλαγή) Ἐπφδοῦ.

Καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον, βλέπομεν ὁλοκάρηρα τὴν μελωδικὴν σχέσιν τῶν δύο μερῶν τοῦ ὄλου ἄσματος, πρὸς ἄλληλα.

Ἡ σχέσις ὅμως ποιητικοῦ κειμένου καὶ μέλους εἶναι ἑτερογενής. Δηλαδή: Ἡ δὲν ἀνήκει ἡ ὡς ἄνω μελωδία εἰς τὸ δοθὲν ποιητικὸν κείμενον ἢ πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν—ἐφ' ὅσον τὸ μέτρον καὶ ὁ ρυθμὸς δὲν συμπίπτουν μετὰ τὸν τονισμὸν τῶν λέξεων τοῦ ποιητικοῦ κειμένου—ὅτι ἡ ἑτερογενής αὕτη καὶ ἀνώμαλος κατάστασις εἶναι μία ἀπὸ τὰς χαρακτηριστικὰς τάσεις, κατὰ τὸ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὸν τοῦ Νεοελληνικοῦ Λαϊκοῦ ἄσματος εἰς τὸ ὁποῖον εὐρίσκει τις γενικὴν προσαρμογὴν ποιητικοῦ κειμένου καὶ μουσικῆς, ἀλλ' οὐχὶ καὶ αὐστηρὰν τοιαύτην τῶν δύο αὐτῶν τελευταίων παραγόντων ὡς εἰς τὰ Εὐρωπαϊκά, φέρ' εἰπεῖν, λαϊκὰ ἄσματα—συνήθως. Καὶ ἀκούομεν π. χ. εἰς τὴν Ἐπφδὸν τοῦ ἄσματος μας, τὴν καὶ μετρικῶς καὶ ρυθμικῶς αὐστηρὰν, τονιζομένην συλλαβὴν ἐπὶ βραχέος φθόγγου, ἐν ᾧ ἔξ ἀντιθέτου μὴ τονιζομένην ἐπὶ μακροῦ καὶ ὑψηλοτέρου τοιοῦτου:



Τοῦ Λε-ὦ - νί - δα



Καὶ τὸ αἰ - μα

Τοῦ ποιητικοῦ κειμένου ἐγένετο ἡ ἀκόλουθος ὑπὸ τοῦ τραγουδιοῦ, χρῆσις: Ὁ πρῶτος δεκαπεντασύλλαβος καθὼς καὶ τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ δευτέρου χρησιμεύουν διὰ τὸ «ἐλεύθερον ρυθμοῦ» ἄσμα, ἐν ᾧ ἐκάστη μουσικὴ πρότασις τῆς Ἐπφδοῦ χρησιμοποιεῖ ἀπὸ ἓνα στίχον. Ὅτι οἱ δύο, σχεδόν, πρῶτοι δεκαπεντασύλλαβοι δὲν χρησιμοποιοῦνται ἄνευ ἀποκοπῶν καὶ ἐπανάληψεων τῶν ἰδίων λέξεων, εἶναι αὐτονόητον καὶ συναντῶμεν τὸν τρόπον αὐτὸν ἐργασίας εἰς ὅλα περίπου τὰ Νεοελληνικὰ λαϊκὰ ἄσματα. Οὕτω, ὁ λαϊκὸς τραγουδιστὴς λέγει: Λάμπει ν' ὁ—ἡ—ὁ ἥλιος στὰ βουνά, λάμπει καὶ στὰ λαγκάδια. Λάμπει καὶ στὰ (2^{ος} στχ.) καὶ στ' Ἄρκουδόμεμα, κτλ. Φυσικῶ τῷ λόγῳ—ἂν καὶ περιττὸν νὰ σημειωθῇ—ἡ μέθοδος αὕτη τῆς τοποθετήσεως ποιητικοῦ κειμένου, ἐπαναλαμβάνεται καὶ εἰς τοὺς ἄλλους στίχους—14 ἐν ὄλῳ—μέχρι ἀποπερατώσεως τοῦ ὄλου κειμένου.

Δέον νὰ σημειωθῇ ἐν τέλει ὅτι, ὁ «πολιτικὸς στίχος» τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, εἶναι εἰς ἐκ τῶν πλέον χαρακτηριστικῶν καὶ συνήθων στίχων τῆς Νεοελληνικῆς λαϊκῆς στιχογραφίας καὶ ποιήσεως, τῆς ὁποίας οἱ στίχοι δὲν εἶναι ποτέ, σχεδόν, κατασκευασμένοι κατὰ στροφάς. Αἱ ἰσομετρικαὶ γραμμαὶ εἶναι—συνήθως—δεκαπεντασύλλαβοι. Ὁ Krumbacher (1) λέγει σχετικῶς, τὰ ἐξῆς λίαν ὀρθά: «... Ὁ πολιτικὸς δεκαπεντασύλλαβος (πολιτικὸς στίχος) παραμένει μέχρι σήμερον εἰς ὅλας τὰς Ἑλληνικὰς χώρας ὡς τὸ μόνον σχεδόν μέτρον τοῦ λαϊκοῦ ἄσματος, πιθανωτέρα δὲ εἶναι ἡ λαϊκὴ τοῦ μέτρον αὐτοῦ ἀρχή». Ἴδου τὸ σχῆμα:

Καὶ πῶς θρα-σὺς ὁ τὴν αἰ-δῶ ||

προ-βε-βλη-μέ-νην ἔ-χων

(Ἀκολουθεῖ)

ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Υ. Γ. Ὁ ἀξιότιμος καθηγητὴς τῆς Ἀρχαιολογίας ἐν τῷ Πανεπιστημίῳ Ἀθηνῶν κ. κ. Ἄντ. Κεραμόπουλος, μᾶς ἀπέστειλε τὴν κατωτέρω δευτέραν ἐπιστολήν του (βλέπε ἐπίσης Τεύχος 5, Σελ. 104 κ. ἐξ. τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς»), τὴν ὁποῖαν κατὰ καθήκον δημοσιεύομεν:

Κύριε Οικονόμου,

Ἐνόμιζα, ὅτι δὲν διαφωνοῦμεν εἰς τὸ ζήτημα τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς τῆς σήμερον ἔπειτα ἀναγνώσας τὸ τελευταῖον φύλλον τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» εἶδα, ὅτι διαφωνοῦμεν μὲν, ἀλλ' ὅτι ἔχομεν ὅμως καὶ κοινὰς πεποιθήσεις. Ἐπειτα παρατήρησα, ὅτι εἰς τινὰ σημεῖα δὲν συνεννοοῦμεθα, ὡς ὅταν π. χ. λέγετε, ὅτι ζητῶ «συνεχῆ παράδοσιν ὀρισμένων μελωδιῶν», ἐν ᾧ ἐγὼ λέγω ἠθῶς ὅτι «δὲν ἐννοῶ διὰ τούτου ἐν ἑκάστῳ τραγοῦδι, ἀλλὰ τὴν μουσικὴν ὡς ἀπαραίτητον στοιχεῖον λαογραφικόν, ἢτοι ἀποκλειστικῆς ἀρσεοκείας εἰδικῶς ἐνὸς ὀρισμένου λαοῦ, οὗτινος εἶνε ἡ «ἐθνικὴ μουσικὴ». Αὐτὸ δὲ λέγετε καὶ σεις (σ. 56), ἂν δὲν κινδυνεύω νὰ σᾶς παρανοῶ καὶ ἐγὼ λέγετε δηλ. ὅτι δὲν παρήλλαξεν «ἡ οὐσία, ἡ ἔννοια, ἡ κεντρικὴ μουσικὴ ἰδέα, ἡ (γνωστὴ) σημασία αὐτῶν», τῶν λαϊκῶν δηλ. ἄσματων. Τοιοῦτοτρόπως, ἐν ᾧ θέλω νὰ προσθέσω καὶ ἀκόμη, δυσκολεύομαι ὄχι μόνον, διότι ἐγὼ δὲν εἶμαι εἰδικὸς μουσικός, ἐν ᾧ ὁμιλῶ πρὸς μουσικὸν καὶ μάλιστα πρὸς πλείονας μουσικούς, ἀλλὰ καὶ διότι δὲν κατορθῶνω νὰ ἀπομονώσω τί μᾶς ἐνώνει καὶ τί μᾶς χωρίζει διὰ τὴν προσπαθῆσω ὡς ἱστορικὸς τοῦλάχιστον ἐρευνητὴς νὰ ὠδήσω πρὸς τὰ πρόσω τὸ ζήτημα, ἂν εἶνε δυνατόν. Ὅποσοδήποτε παρατηρῶ τὰ ἐξῆς εἰς τὰ ἄρθρα σας:

(Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 165).

(1) Krumbacher: «Geschichte der Byzantinischen Literatur» II. Aufl. Seite 651.

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΚΑΡΑΤΖΑΣ

Πολλά, βέβαια, ήταν τα κοντσέρτα των διαφόρων σολιστ τόν περασμένο μήνα και τόν Ἀπρίλιο, ἀλλὰ λίγα τὰ ἐκλεκτά. Παρακολουθήσαμε συναυλίες ἀπὸ σολιστ πιανίστας, βιολιστάς, κιθαριστάς κτλ., μὲ τὰ ἰδιαίτερα πάντα χαρακτηριστικά, μὲ τὴν τεχνικὴ στὴν πρώτη γραμμὴ σὲ μερικούς, τὴν ἀτομικὴ, ἐλευθέραν κάπως ἀπόδοσιν σὲ ἄλλους, καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς, ἀλλὰ μιὰ καλὴ πραγματικὰ ἐκτέλεση εἶχαμε τὴν εὐτυχία ν' ἀκούσωμε τὴν βραδύα τῆς ἐκλεκτῆς συναυλίας τοῦ βιολιστοῦ μας σολιστ κ. Γρηγορ. Καρατζᾶ.

Στὴν συναυλία του, ἔμπρὸς σὲ πολυπληθῆς ἀκροατήριον, ὁ ἐκλεκτὸς αὐτὸς καλλιτέχνης τοῦ «βασιλέως τῶν ὀργάνων», γνώστης τῶν μουσικῶν τῆς τέχνης του, ἀπαράμιλλος στὴν δεξιότητα, στὴν γλυκεῖα δοξαριά, ἕνας magier τοῦ βιολιού, μᾶς χάρισε ἀπολαυστικὰς ὥρες, ὥρες καλλιτεχνικῆς συγκινήσεως, ἀνωτερότητος, ὕστερα ἀπὸ τὴν περὶ ἰδίως καθημερινὴ σκληρὴ ζωὴ τῆς βιοπάλης. Ὁ Καρατζᾶς κατῴρθωσε νὰ συγκινήσῃ, νὰ παρασύρῃ τὸ ἐκλεκτὸ φιλόμουσο ἀκροατήριόν του, νὰ καταστήσῃ φανατικούς ὀπαδούς τῆς μουσικότητός του καὶ τοὺς πλέον δυσπίστους πρότερον ἐκ τῶν ἀκροατῶν του, κατῴρθωσε νὰ «καθηλώσῃ» στὴν θέσιν ἀκινήτους καὶ προσεκτικούς τοὺς παρακολουθοῦντας τὰς μαγευτικὰς ἀποδόσεις τῶν πολυποικίλων συνθέσεων τοῦ πλουσίου προγράμματός του, αὐτὸς ὁ βιολιστής, ἕνας ἀπὸ τοὺς περιφήμους σολιστ — ὁ Γρηγόριος Καρατζᾶς. Καὶ εἶναι αὐτὸ κάτι: Δὲν ὑπάρχει ὠραιότερον

πρᾶγμα γιὰ ἕνα καλλιτέχνη, γιὰ μιὰ καλλιτεχνικὴ ὄλοφωτιὰ μὰ καὶ συντηρητικότητά ψυχὴ νὰ στέκεται πάντα ἠψηλά, κοντὰ στοὺς ποῖο μεγάλους «μάγους» τῆς τέχνης καὶ νὰ σιγοψιθυρίζῃ χωρὶς στόμφο τὶς μεγάλες καὶ πάντα ὠφέλιμες ἀλήθειες τῶν διδασκάλων. Γιατὶ συνθέσεις σὰν τὴν Σονάτα τοῦ Σεζᾶρ Φράνκ, τοῦ Τσαϊκόφσκη τὸ κοντσέρτο, τοῦ Μότσαρτ ἢ τοῦ Σούμπερτ τὰ διάφορα ριθμοὶς ποὺ ἀκουστῆκαν στὸ πνεῦμα πάντα κάθε συνθέτου, στὸ στίλ ποὺ εἶναι γραμμένο, δὲν χάνουν ποτὲ ἐὰν ἀκουσθοῦν καὶ ξανακουσθοῦν: Τὸ ὠραῖον παραμένει αἰωνίως ὠραῖον ἐφ' ὅσον ὑπάρχουν καλλιτέχνη γιὰ νὰ τὸ αἰσθανθοῦν καὶ τὸ ἀποδώσουν.

Πόσες φορὲς δὲν ἔχομε ἀκούσει τὴν προαναφερθεῖσαν Σονάτα ἢ τὸ κοντσέρτο τοῦ Τσαϊκόφσκη; Καὶ ὅμως... Τί ὑπέροχος τεχνικὴ, τί καθαρὸτης παιξίματος, πόση

μουσικότης, τί τέχνη στὴν ὅλη ἀπόδοσι, στὴν ἐκτέλεσι τοῦ πολυπαιγμένου μὰ καὶ ὑπέροχου κοντσέρτου τοῦ Τσαϊκόφσκη. Ἡ δευτέρη πρόταση, ἡ Canzonetta εἰς σολ ἔλατ., εἶχε ὅλη τὴν ποιητικότητα καὶ ἐσωτερικότητα ποὺ τῆς ἀρμόζει, ἐν ᾧ ἡ τρίτη (Allegro vivacissimo) παιγμένη καθαρά, μὲ βιοτουζικὴ τέχνη καὶ μπριό, μᾶς ἔδειξε τὰ ἀναγκαῖα «ἐφόδια ἰκανότητος» ἐνὸς θαυμασίου σολιστ, εἰς τὸν ὁποῖον καὶ ἡ ἐλάχιστη ἐπιφανειακὴ κατ' ἀρχὴν «κίνησις» ἢ Passage, εἶναι «μέσον» πάντοτε γιὰ ἀνώτερη καλλιτεχνικὴ ἀπόδοσι. Ὁ Καρατζᾶς ξεύρει γιὰτὶ ἐγράφη ἡ α ἢ β νότα, τὸ α ἢ β θέμα καὶ ἡ ἐπεξεργασία.

Δὲν περιφρονεῖ ἀπολύτως τίποτε. Κάτω ἀπὸ τὰ δάκτυλα καὶ τὸ τοξάρι του, τραγουδάει πάντα τὸ βιολί του, τὸ ἀγαπημένο του αὐτὸ ὄργανο, ποὺ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ δυσκολώτερα, ἐν μὴ τὸ δυσκολώτερο ἀπὸ ὅλην τὴν σειρὰ τῶν μουσικῶν ὀργάνων. Στὸ Ave Maria τῶν Σούμπερτ — Βίλχελμ μᾶς χάρισε θεῖες στιγμὲς καλλιτεχνικῆς ἐξάρσεως, γιὰ νὰ μᾶς μεταφέρῃ στὸ «La Ronde des lutins» τοῦ A. Bazzini σὲ δυσθεώρητα ὕψη καθαρὰς τεχνικῆς καὶ ἀληθινοῦ μπριό. Ἐνα «Rondo» τοῦ Μότσαρτ κατ' ἐπεξεργασίαν τοῦ Βιεννέζου βιοτουζοῦ καὶ συνθέτου Κραϊζλερ, παίχθηκε μὲ ὅλην τὴν λεπτότητα καὶ χάρι, ἐν ᾧ ἡ ἐκτέλεσις τῆς «Havanaise» τοῦ ἀλησμόνητου στὸ Ἀθηναϊκὸν κοινὸν διδασκάλου Σαιν-Σάν, μᾶς μετέφερε στὴν μεγάλη τέχνη τοῦ Γάλλου αὐτοῦ συνθέτου.

Ἀλλὰ, δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε καὶ τὴν ἀντάξια συνεργάτρια τοῦ βιολιστοῦ μας κ. Γρ. Καρατζᾶ, τὴν πιανίστα Δ^{να} Ἡβη Πανᾶ. Σὰν καλλιτέχνη ποὺ εἶναι, ἔδωσε ὅλην τὴν ψυχὴ τῆς συνοδεύοντας στὸ πιάνο ὑπέροχα, μὲ τέχνη, ποῦ φάνηκε ὀλοκάθαρα στὴν Σονάτα τοῦ «Μπράμς τῶν Γάλλων» Σεζᾶρ Φράνκ ἰδίως, ἀλλὰ καὶ στὸ Κοντσέρτο τοῦ Τσαϊκόφσκη καὶ στὰ ἄλλα μικρὰ μὰ δύσκολα τεχνικῶς καὶ μουσικῶς τεμάχια. Γενικά, οἱ δύο καλλιτέχνη τοῦ βιολιού καὶ τοῦ πιάνου, ὁ κ. Καρατζᾶς καὶ ἡ Δ^{να} Πανᾶ, μᾶς χάρισαν ἀλησμόνητες ὥρες στὴν συνουσίαν των, τὴν βραδύα ἐκείνη τῆς καλλιτεχνικῆς των συναντήσεως...

ΔΗΜ. ΚΑΠ.

ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ. — Εἰς τὰς 4 Μαΐου ἡ κ. Λουκίδη θὰ κάμῃ μίαν διάλεξιν, εἰς τὴν οἴθουσαν τοῦ Συλλόγου «Παρνασσός», μὲ θέμα: «Debussy, Γάλλος μουσικός».



Γρηγόριος Καρατζᾶς

ΑΡΤΟΥΡ ΣΝΑΜΠΕΛ

Ὁ μεγαλοφυῆς αὐτὸς πιανίστας ποὺ εἶχαμε τὴν εὐτυχία — καὶ τὴν εὐτυχίαν αὐτὴν τὴν ὀφείλομεν εἰς τὰς προσπάθειαι: τοῦ ἀκάματου διευθυντοῦ τοῦ καλλίστου Ἰδρυμάτος μας τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν, κ. Φ. Οἰκονομίδου, εἰς ὃν ὀφείλομεν καὶ τὸ γεγονός τῆς δημιουργίας μιᾶς ἐξαιρετικῆς μουσικῆς κινήσεως διὰ τῆς μετακλήσεως τῶσων διεθνῶν φήμης καλλιτεχνῶν — νὰ ἀκούσωμε σὲ δύο Ρεσιτάλ καὶ στὴν συμφωνικὴν ὀρχήστραν μὲ τὸ Κοντσέρτο τοῦ Μπράμς εἰς σι ὕφ. μ. 1882 εἰς τὸ Λίπνικ. Ἐξ ἀκόμῃ ἐτῶν ἐγένετο μαθητὴς τοῦ Hans Schmitt καὶ κατόπιν (1888—97) τοῦ γνωστοῦ βιοτουζοῦ — παιδαγωγοῦ Λεσετίσκη. Ἡ καριέρα του μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τῶν σπουδῶν του ὡς βιοτουζοῦ — καλλιτέχνη, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὰς πλέον ἐπιτυχεῖς καὶ δαφνοστεφεῖς. Ἐδῶσε σειρὰν συναυλιῶν εἰς ὅλας τὰς πόλεις τῆς Γερμανίας, Ἀυστρίας καὶ τῶν παραπλησίων χωρῶν, κρατῶν πάντα ἀδιάπτωτον τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀκροατηρίου του καὶ τιμώμενος παντοῦ. Τῷ 1919 τοῦ ἀπενεμήθη ὑπὸ τῆς Γερμανικῆς κυβερνήσεως ὁ τίτλος τοῦ καθηγητοῦ. Ἡ σύζυγός του Therese ἦτο μιὰ πρώτης τάξεως Konzertsängerin — ἰσοδὸς ἀλτίστα, ποὺ ἠδουκίμησε ἄλλοτε ἀρκετὰ εἰς τὸ Podium τῶν συναυλιῶν.

Ἄλλ' ὁ μέγας αὐτὸς καλλιτέχνης δὲν ἐπανεπαύθη εἰς τὰς δάφνας τῆς βιοτουζικῆς του ζωῆς. Ἐξέδωσε μετὰ τοῦ θαυμαστοῦ παιδαγωγοῦ τοῦ βιολιού Flesch τὰς Σονάτας διὰ βιολί καὶ πιάνο τοῦ Mozart, παρὰ τῷ ἐκδοτικῷ οἴκῳ Peters. Ὁ ἴδιος δὲ Σνάμπελ συνέθεσε, μετὰ ἄλλων καὶ μίαν Σονάτα διὰ βιολί Solo, μίαν Tanzsuite (Χορευτικὴ Σουίτα) διὰ πιάνο, ἕνα κουαρτέτο ἐγχόρδων κτλ. Ὁ Σνάμπελ ζεῖ τώρα εἰς τὸ Βερολίνον.

Εἰς τὰ προγράμματα τῶν διαφόρων συναυλιῶν τοῦ μεγαλυτέρου αὐτοῦ τῆς ἐποχῆς μας καλλιτέχνη πιανίστα, βλέπει κανεὶς πάντοτε συνθέσεις τῶν Κλασσικῶν ἰδίως, τοῦ Κλασσιστα Μπράμς κατόπιν καὶ τέλος τῶν πρώ-

των Ρωμαντικῶν ὡς τοῦ Σούμπερτ π. χ. καὶ ἄλλων. Ἐκεῖνο ποὺ χαρακτηρίζει τὰς ἐκτελέσεις τοῦ Σνάμπελ εἶναι ἡ πλαστικότης, ἡ κατάλληλος καὶ ἡ ἀναγκαῖα δυναμικότης, ἡ καθαρότης τῶν φθοροσῆμων ἀκόμῃ καὶ εἰς τὰ πλέον δυσκολώτερα τεχνικῶς Passage ἢ φιογῶρες καὶ ἡ ὀλοκληρωτικὴ κατοχὴ τῆς τεχνικῆς σὲ τέτοιο σημεῖο,

ποῦ ἀποκτᾶ κανεὶς τὴν ἐντύπωσιν τῆς φυσικότητος — ὅπως καὶ εἶναι πράγματι — κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν, ἔστω καὶ ἂν πρόκειται συχνὰ γιὰ δύσκολα τεχνικῶς μέρη. Τὴν τεχνικὴν του τὴν μεταχειρίζεται ὡς μέσον δι' ἀπόδοσιν τῆς «ἐσωτερικότητος» — τοῦ περιεχομένου, τοῦ ἐκάστοτε μουσικοῦ τεμαχίου ποῦ ἐκτελεῖ. Ὁ Σνάμπελ δὲν εἶναι βιοτουζικός κενολόγος. Εἶνε **πιανίστας μουσικός**. Δὲν εἶναι φαινόμενον βιοτουζικὸν τοῦ πιάνου, ἀλλ' ἐξ ἀντιθέτου **μουσικὸς βιοτουζός**. Δὲν δείχνει τεχνικὴν, ἀλλὰ μουσικότητα. Πλάθει, ζωντανεῖ, ἀναγεννᾷ. Δὲν ταρουσιάζεται αὐτὸς ἀλλὰ τὸ μουσικὸν τεμάχιον. Γι' αὐτὸ δὲν παίζει ἢ Σονάτες καὶ ἰδίως τῶν κλασσικῶν. Εἶναι ἀντικειμενικός. Δὲν ὑποφέρει, δὲν βασανίζεται, κατὰ τὴν ἐκτέλεσιν, ἀλλὰ παραμένει ἤσυχος. Δουλεῖ. Ἐπεξεργάζεται τὸ τεμάχιον μὲ τὴν μεγάλην του καλλιτεχνικὴν ψυχὴν. Εἶναι ἤρεμος. Δὲν κινεῖται, δὲν θορυβεῖ. Σὲ παρασύρει στὴν μουσικὴν του καλλιτεχνικὴν πάνδεισιν μὲ τόσην φυσικότητα ἀλλὰ καὶ ἀναγκαιότητα, ποὺ καὶ σὺ ὁ ἴδιος δυσκο-

λεύεσαι νὰ δώσης ἐπεξήγησιν τοῦ φαινομένου αὐτοῦ. Σὲ καθηλώνει στὴν θέσιν σου ἀκίνητον καὶ προσεκτικόν. Σὲ κάμνει δοῦλον του. Ὁ Σνάμπελ εἶνε **ὁ μουσικὸς πιανίστας**. Καὶ αὐτοὶ εἶναι ἐλάχιστοι σὲ ὅλον τὸν κόσμον.

Ἐπαίξε εἰς τὰ δύο Ρεσιτάλ του τὰς Σονάτας διὰ πιάνο Opus 53, 110 καὶ 111 τοῦ Μπετόβεν. Τὰς Σονάτας εἰς λα ὕφ. Nr 310 K. V. καὶ εἰς φα μ. K. V. Nr 332 τοῦ Μότσαρτ, τὴν Σονάτα εἰς σι ὕφ. μ. Op. Posth. τοῦ Σούμπερτ καὶ τέλος τὴν Σονάτα εἰς φα ἔλ. Op. 5 τοῦ Μπράμς καθὼς καὶ τὰ 4 ριθμοὶς Opus 119 τοῦ ἰδίου αὐτοῦ συνθέτου Μπράμς. Ὅσοι εἶχαν τὴν εὐτυχίαν νὰ



Arthur Schnabel

ἀκούσουν τὸ πλούσιον καὶ μεγαλειῶδες αὐτὸ πρόγραμμα, ποῦ ἐξετελέσθη στὸ θαυμάσιον πιάνο «Μπέχσταϊν», δὲν θὰ λησμονήσουν ποτὲ τὴν καλλιτεχνικὴν μυσταγωγίαν καὶ τὴς εὐχάριστες ὥρες ποῦ τοὺς χ. ρ. ἴσε ὁ μεγαλοφυῆς πιανίστας Ἄρτουρ Σνάμπελ. ΝΙΚΟΣ ΠΑΝΤΑΖΟΠΟΥΛΟΣ

6 ΚΙΘΑΡΙΣΤΗΣ ΣΕΓΟΝΙΑ

Πρῶτ' ἀπ' ὅλα πρέπει νὰ κάνουμε ἀφαίρεσι τῆς κιθάρας ὅπως μᾶς τὴν ἔχει γνωρίσει ἡ παράδοσι: καντάδα καὶ ἀκομπανιαμέντο. Ἡ κιθάρα τοῦ Segovia εἶνε ἓνα ὄργανο ποῦ μοιάζει στὸν ἦχο σὲ luth ἢ σὲ σπινέττο, τὰ ὄργανα αὐτὰ «à cordes pincées» τοῦ 16^{ου}-18^{ου} αἰῶνα. Ἔχει τὴν ποιότητα τοῦ ἤχου των, ὡς πρὸς τὴν ποσότητα ὅμως, ὁ Segovia ἔχει κατορθώσει νὰ πλουτίει πολὺ περισσότερο τὸν ἦχο του καὶ κυρίως μπορεῖ, ὅταν θέλει, νὰ βιμπράει. Ὅταν λέμε πλούτινε τὸν ἦχο του ἐννοοῦμε βέβαια μέσα στὰ ὅρια τῆς δυνατότητος, γιὰτὶ οὔτε μιὰ στιγμή ἡ κιθάρα του δὲν δίνει τὴν ἐντύπωσι ἐνὸς σύγχρονου ἐγγύρου ὄργανου μὲ δυνατὴ ἡχητικότητα ἀλλὰ μένει πάντα μέσα στὰ ὅρια τοῦ ἤχου ἐνὸς ὄργανου τῆς παλαιᾶς ἐποχῆς. Κι' αὐτὸ εἶνε ἡ δύναμις του: ἐνῶ μὲ τὴν ποιότητα τοῦ ἤχου μᾶς μεταφέρει σὲ μιὰν ἄλλη ἐποχὴ μὲ τὴν ἐρμηνεία ποῦ δίνει εἶνε ἀπολύτως

μοντένος. Αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἔνωσι μιᾶς μακροῦνης περασμένης ἐποχῆς μὲ τὴν σύγχρονη ἀντίληψι δίνει ὅλη τὴ γοητεία στὴν κιθάρα τοῦ Segovia. Καὶ εἶνε μοντένος στὰ ἔργα τῶν συγγρόνων Ἰσπανῶν σὰν τοῦ Turina, Granados, Torroba, Albeniz, καὶ κλασσικός, ἀπλός, στῆς παρτίτες τοῦ Bach ἢ στὸ μενουέττο τοῦ Χαῦδν. Πολλοὶ ἐρώτησαν γιὰτὶ αὐτὴ ἡ τρομερὴ προσπάθεια μιᾶς ζωῆς γιὰ ἓνα ὄργανο σὰν κι' αὐτὸ μὲ τόσο περιορισμένη μοῖρα. Ἡ ἐρώτησι δικαιολογεῖται, γιὰτὶ ὁ καταπληκτικὸς μηχανισμὸς του καὶ ἡ ἐξαιρετικὴ του μουσικότης ποῦ τὸν κατατάσσει δίπλα στοὺς μεγάλους ἐρμηνευτὰς, ἀν' ἐξυπηρετοῖσε ἓνα ἄλλο ὄργανο δὲν θὰ ἔδινε καὶ μεγαλεῖτερα ἀποτελέσματα καὶ πιδὸ σκόπιμα;

Μὴν ξεχνᾶμε ὅμως πῶς στὴν Ἰσπανία ὑπάρχει μιὰ παράδοσι, ποῦ δημιούργησαν γενεὲς μεγάλων κιθαριστῶν, καὶ πῶς, ἰδίως τώρα, γίνεται μιὰ προσπάθεια ἀπὸ νέους Ἰσπανοὺς συνθέτας ποῦ γράφουν γιὰ τὸ ὄργανο αὐτό, καὶ ἀπὸ μεγάλους ἐρμηνευτὰς σὰν τὸν Segovia ποῦ δίνουν ὅλη τους τὴ ζωὴ γιὰ τὸ ἰδανικὸ νὰ κρατήσουν καὶ νὰ ἀνυψώσουν τὴν παράδοσι αὐτή.

Ὁ θαυμασμὸς μας ἄς εἶνε διπλός: γιὰ τὸν μεγάλο καλλιτέχνη, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποῦ ἔβαλλε ὅλη του τὴν ζωὴ γιὰ νὰ κρατήσῃ μιὰ παράδοσι τῆς πατρίδος του, καὶ πρέπει νὰ εὐχαριστήσωμε τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν διὰ τῆς πρωτοβουλίας τοῦ ὁποίου ἐγνωρίσαμε ἄλλον ἓνα μεγάλον καλλιτέχνη. ΛΟΥΚΙΑ ΛΟΥΚΙΔΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΛΑΡΙΣΗΣ

(ΤΟΥ ΠΕΡΙΟΔΕΥΟΝΤΟΣ ΣΥΝΤΑΚΤΟΥ ΜΑΣ)

Εἶχα τὴν εὐτυχίαν νὰ παρευρεθῶ εἰς τὴν Θεσσαλικὴν πρωτεύουσαν ἀκριβῶς τὴν ἡμέραν ποῦ ἐδίδετο εἰς τὸ «Δημοτικὸν Ὁδεῖον Λαρίσης» ἡ Β' μουσικὴ ἐπίδειξις ὑπὸ τὴν Γενικὴν διεύθυνσιν τοῦ κ. Τσαπάλου, Διευθυντοῦ καὶ καθηγητοῦ τοῦ βιολιοῦ εἰς τὸ ἐκεῖ Ὁδεῖον. Ὅμολογῶ ὅτι μοῦ ἔκαμε κατάπληξιν τὸ θάρρος καὶ ἡ λεπτὴ καλλιτεχνικὴ συνείδησις τῶν μαθητῶν καὶ μαθητῶν τοῦ Ὁδεῖου αὐτοῦ τοῦ Δήμου, τοῦ «ἐπαρχιακοῦ Ὁδεῖου» ὅπως λέγομεν οἱ κομποροφημονοῦντες ἡμεῖς πρωτευουσιάνοι...

Ἡ αἴθουσα ἦτο πλήρης ἐκλεκτοῦ καὶ φιλομούσου κόσμου. Ἄκρα σιγὴ καὶ μεγάλη προσοχὴ ἐπεκράτει καὶ ὅλην τὴν διάρκειαν τῆς μαθητικῆς ἐπιδείξεως. Ὁ κόσμος ἔμεινε κατενθουσιασμένος καὶ συνεχῶς αὐθόρμητα τὸν ρέκτην ἀναμορφωτὴν καλλιτέχνην τοῦ «Δημοτικοῦ Ὁδεῖου» κ. Τσαπάλου.

Ἀπὸ τὰς ἐκτελέσεις τῶν μαθητῶν καὶ μαθητῶν τοῦ Ὁδεῖου, σημειοῦμεν ἰδιαίτερος τὴν ἐκτέλεσιν τῆς Δ^{ῆσ} Παπᾶ ποῦ ἀπέδωσε εἰς τὸ πιάνο πολὺ καλὰ τὴν «Andalouse» τοῦ Thome, τῆς Δ^{ῆσ} Ζωῆς Παναγούλα καὶ Νίνας Κατσάρου εἰς τὰς ὁποίας παρετήρησε κανεῖς τὴν συστηματικὴν «σχολὴν πιάνου» τῆς Κ^{ῆσ} Τσαπάλου. Ἡ Δ^{ῆσ} Βλίσχου (πιάνο) ἔπαιξε ἀρκετὰ καλὰ τὸ «Deuxieme Valse» τοῦ Durand. Ὁ κ. Δημ. Μέμος (βιολί) εἶνε ἓνα ταλέντο-πρώτης τάξεως, ποῦ χρειάζεται ὅμως

ἀκόμη λίγη μελέτη, ἀκριβῶς γιὰ νὰ σταθεροποιήσῃ τὸ μεγάλο του ταλέντο. Ὁ κ. Τάκης Οἰκονομίδης (βιολί) μᾶς ἔδειξε ἀρκετὰς μουσικὰς γνώσεις καὶ μουσικὴν ἀντίληψιν, ἀν' καὶ δὲν εἶνε βέβαια ἀκόμη τεχνικῶς καλὰ κατηρτισμένος. Ἡ Δ^{ῆσ} Μαρ. Φίλιου (πιάνο) ἔπαιξε πολὺ-πολὺ καλὰ, τὸσον τεχνικῶς ὅσον καὶ αἰσθητικῶς ἓνα «Impromptu» τοῦ Σούμπερτ. Τέλος ὁ κ. Γερ. Τσιοβαρίδης (βιολί) ἐξετέλεσε τὸ κοντσέρτο ἀρ. 23 τοῦ Βιόττι μὲ ἓνα θαυμάσιον «μπριό» καὶ πιστὰ στὸ στυλ τοῦ Ἰταλοῦ αὐτοῦ συνθέτου.

Γενικὰ ἀπὸ τὴν ὅλην μαθητικὴν ἐπίδειξιν ἀπεκομίσασαμεν ἀρίστας ἐντυπώσεις καὶ συνεχάρημεν ἐγκαρδίως διὰ τὸ ὅλον ἔργον τὸσον τὸν ἀξιότιμον Διευθυντὴν τοῦ Λαρισσαῖκου Ὁδεῖου κ. Τσαπάλου, ὅσον καὶ τὴν σύζυγόν του καθηγήτριαν τοῦ πιάνου — τὸ ἐμπνευσμένο αὐτὸ καλλιτεχνικὸ ζευγάρι τῆς Θεσσαλικῆς πρωτεύουσας.

Καὶ τώρα ὀλίγα τινα διὰ τὰς σπουδὰς τοῦ ἀξιότιμου κ. Διευθυντοῦ: Εἰς ἡλικίαν 14 ἐτῶν ἔλαβε τὸ πρῶτον βραβεῖον βιολιοῦ εἰς τὸ Ὁδεῖον Ἀθηνῶν. Μὲ χρηματικὸν ἐπίδομα, κατόπιν, τοῦ ἀποθανόντος βασιλέως Γεωργίου τοῦ Α', μετέβη εἰς Βρυξέλλας δι' εὐρυτέρας σπουδὰς παρὰ τῷ καθηγητῇ Evgénie Isay. Ἀναχωρῆ- (Ἡ συνέχεια εἰς τὴν σελίδα 158).

ΛΙΘΓΚΑΡΙ ΔΕΝ ΒΑΡΕΙΣ ΚΑΛΑ (ΔΗΜΩΔΕΣ)

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΣΚΕΥΗ: Ν. ΛΑΒΔΑ

And^{no} mosso

Μέ - σα σὺ - ραῖ - ο - πε - ρι - βό - λά - κι - μπαί - νω - με
ρό - दा - με μὺρ - ταδ... κα - τα - στο - λι -
- σμέ - νο με - ρό - दा και με - κυ - πα - ρι - σια (κλαίν τὰ μά - τια - μου πε - ρι - σια)

Un poco più mosso

Σημ. Τὸ «Λιθγκάρι» εἶνε ἐγχώριον ἐγχορδον μουσικὸν ὄργανον.

“ΜΟΥΣΙΚΗ ΖΩΗ,”
ΕΤΟΣ Α' - ΤΕΥΧΟΣ 7
ΑΠΡΙΛΙΟΣ 1931

mf *Sf*
 Νά κό - ψω - νά κό - ψω -
 κό - ψω - νά κό - ψω -

p *mf*
 1 2
 υή - λο τής - μη - λιάς - νά - λιάς - νά - κό - ψω μη - λο -
 κ'ε - να λπό - φυλ - λο - νά - λο - νά - κό - ψω κ'ε - να -

mf *Sf*
 1 2
 τής μη - λιάς. κυ - δώ - νι τής - ά - γά - πης νά - γά - πης. Νά
 λπό - φυλ - λο νά παι - ζω τό - λιογ - κά - ρι νά - κά - ρι. Λιογ -

p *mf*
 1 2
 κά - ρι, - λιογ - κά - ρι - δέν βα - ρείς κα - λά - λιογ - λά - λιογ -

p
 κά - ρι δέν - βα - ρείς - κα - λά για δέν - βα - ρείς γιο - μά *Sf* "Αχ!" *i* -

p
 σως και ξε - πλα - νέ - ψω - με - αύ - τή τή μαυ - ρομ - μά - τα; λιογ -

p *rall.*
 - κά - ρι δέν - βα - ρείς - κα - λά, για - δέν βα - ρείς - γιο - μά - τ'άχ! *Sf* *αίν -*
p *rall.*

e dim. *poco* *a poco* *rall. molto* *ossia* "Αχ!"
 - τε και την πλα - νέ - ψα - με - αύ - τή τή μαυ - ρομ - μά - τα!
e dim. *poco* *a poco* *rall. molto* *pp* *ff* *secco* *pp* *sf*

σαντος του τελευταίου διά Ν. Υόρκην, έσυνέχισεν ο κ. Τσάπαλος τὰς σπουδὰς του στὸν μεγάλον παιδαγωγὸν Σεφτσικ, τὸν Τιμπὼ καὶ τὸν Carpey καθηγητὴν τοῦ Conservatoire τῶν Παρισίων. Ἐχημάτισε Solo βιολὶ τοῦ Theatre d'Apollo καὶ εἶχε ὡς διευθυντὰς ὁρχήστρας τοὺς Λέχαρ, Louis Ganne καὶ Ὁσκαρ Στραους. Ἡ ὁρχήστρα τὴν ὅποιαν ἐσημάτισε μετεπειτα ὁ ἴδιος, ἔπαιξε εἰς τὰ πλέον ἀριστοκρατικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης καὶ Ἀμερικῆς. Ἡ «Orchestre Tsaralos» ἀφῆκε εποχὴν εἰς Γενεύην, Λωζάνην, Παρισίους καὶ ἀλλαχοῦ. Ὁ νοσταλγὸς ὅμως αὐτὸς μουσικὸς, ἐγκατέλειπε τὰς λίαν ἐπιτυχεῖς καλλιτεχνικὰς του περιόδους ἀνά τὴν Εὐρώ-

Βελουδίου, τοῦ κ. Παναγιούλα δικηγόρου, τοῦ ὁποίου ἡ μουσικὴ μόρφωσις εἶναι βαθεῖα καὶ τῶν κ.κ. Οἰκονομίδου, Ἰσμηριδίου καὶ Ξυραδάκη, ἀλλὰ καὶ τοῦ κ. Χρυσόχου Διευθυντοῦ τοῦ Ἀρσακείου Λαρίσης καὶ τοῦ κ. Νάου Γυμνασιάρχου, πιστεύω ὅτι εὐρισκόμεθα εἰς ἀσφαλῆ δρόμον καὶ ὅτι θὰ φθάσωμεν συντόμως εἰς ἐν λαμπρὸν ἀποτέλεσμα τόσον διὰ τὴν πόλιν μας, ὅσον καὶ διὰ τὴν Θεσσαλιαν ὁλόκληρον.

Ἐκτὸς τῆς μεγάλης αὐτῆς θελήσεως—ἔρωτῶ καὶ πάλιν τὸν κ. Τσάπαλον—καὶ προσπαθείας τῶν προαναφερθέντων ἀξιότιμων συμβούλων καὶ τῶν ἄλλων συνεργατῶν σας, ποῖαι καὶ αἱ προσπαθεῖαι τῶν μαθητῶν σας;



Ἡ Χορωδία τοῦ Ἀρσακείου Λαρίσης. Εἰς τὸ μέσον ὁ διευθυντὴς τῆς Χορωδίας κ. Τσάπαλος μετὰ τῆς συζύγου του.

πην, διὰ νὰ ἐπιστρέψῃ εἰς τὴν γενέτειράν του Λάρισαν, εἰς τὴν ὅποιαν καὶ ἐργάζεται ἤδη ἐπιτυχῶς, ἕνας λαμπρὸς αὐτὸς ὁδηγὸς μιᾶς καλυτέρας καὶ συστηματικῆς μουσικῆς διαμορφώσεως καὶ διαπαιδαγωγῆσεως τῆς φιλοπροόδου καὶ φιλομούσου Λαρισαϊκῆς κοινωνίας.

Ἠρωτήσαμεν τὸν κ. Τσάπαλον σχετικῶς μετὰ τὴν μουσικὴν κίνησιν καὶ ἀναδιοργάνωσιν τῆς Θεσσαλικῆς πρωτευούσης. Μετὰ τὴν χαρακτηρίζουσαν αὐτὸν εἰλικρίνειαν, μᾶς ἀπήντησε: Χάρις εἰς τὴν εὐγενῆ προσπάθειαν καὶ θέλησιν μερικῶν ἐκ τῶν μελῶν τοῦ Συμβουλίου τοῦ Ὁδείου καὶ ἰδίως τοῦ ἀξιότιμου κ. Ζάγκα Προέδρου τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου καὶ Δημάρχου τῆς πόλεως μας καὶ τῆς συζύγου αὐτοῦ τέως μαθητρίας τοῦ κ.

Αἱ προσπάθειαι τῶν περισσοτέρων εἶναι ἀξιοθαύμαστοι, δεδομένου μάλιστα ὅτι οἱ περισσοτέροι ἀν καὶ κωλυόμενοι ἀπὸ τὸ σχολεῖον ἢ καὶ ἄλλας ἐργασίας των, ἐπιδίδονται ἐν τούτοις μετὰ ζήλου καὶ φανατισμοῦ εἰς τὴν μουσικὴν.

Καὶ ἡ τελευταία ἐρώτησις: Ἐκτὸς τῆς προηγουμένης μαθητικῆς ἐπιδείξεως, ἔγιναν κ. διευθυντὰ καὶ ἄλλαι;

Μάλιστα. Πρὸ ὀλίγων ἀκριβῶς μηνῶν ἐγένετο καὶ μία ἄλλη ἐπίδειξις, εἰς τὴν ὅποιαν ὅμως δὲν ἠμποροῦσε κανεὶς νὰ δώσῃ τελείαν καλλιτεχνικὴν μορφήν, ἀφοῦ τὸ χρονικὸν διάστημα τὸ ὁποῖον ἐμεσολάβησε μέχρι τῆς ὡς ἄνω μαθητικῆς ἐμφανίσεως ἦτο ἐλάχιστον καὶ ἀνεπαρκὲς διὰ τὴν καλλιτεχνικὴν προπόνησιν τῶν μαθητῶν καὶ

μαθητῶν μου. Καὶ ἔπειτα βέβαια μὴ περιμένετε κρίσεις ἀπὸ ἐμὲ διὰ τὰς καλλιτεχνικὰς ἐμφανίσεις τοῦ Ὁδείου μας, τοῦ ὁποίου ἔχω τὴν τιμὴν νὰ προΐσταμαι. Αὐτὸ μόνον σὰς λέγω: Ὅτι νόποι ὄλων μας στέφονται ὑπὸ πλήρους ἐπιτυχίας καὶ εἴμεθα ἤδη ὅλοι ἱκανοποιημένοι καὶ εὐχαριστημένοι. Σὰς προσκαλῶ δὲ τώρα—μᾶς λέγει ἐν τέλει—

εἰς τὴν συναυλίαν τῆς Χορωδίας μας, τὸν Ἰούνιον τοῦ 1931. Μετὰ αὐτὰ τὰ λόγια, μᾶς ἀπεχαιρέτησε ὁ ἀξιότιμος Διευθυντὴς τοῦ Ὁδείου Λαρίσης κ. Τσάπαλος, ὁ δραστήριος καὶ ἀκάματος αὐτὸς μουσικὸς, ἡ ψυχὴ τῆς μουσικῆς κινήσεως Λαρίσης.

(Λάρισα, Ἀπρίλιος 1931).

Ὁ μουσικὸς συντάκτης

ΠΩΣ ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΖΕΤΑΙ ἘΝΑ ΚΑΛΟ ΠΙΑΝΟ:

2^{ον}

Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῶν συναυλιῶν τοῦ μεγάλου καλλιτέχνου τοῦ πιάνου Ἀρτουῦ Σνάμπελ, οἱ περισσοτέροι ἐκ τῶν κ. κ. μουσικοκριτικῶν τῆς πρωτευούσης ἔγραψαν

τὰ πλέον κολακευτικὰ λόγια

— καὶ δικαίως — διὰ τὸν

«ποιητὴν» αὐτὸν τοῦ πιά-

νου, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸ πιάνο

«Μπέχσταϊν», εἰς τὸ ὁποῖον

καὶ ἐξετέλεσε τὸ θαυμάσιον

πρόγραμμα τὸ ὁ Γερμανὸς

αὐτὸς πιανίστας Ἀρτουῦ

Σνάμπελ. Οὕτω ἡ ἀξιότιμος

συνεργάτις τῆς «Μουσικῆς

Ζωῆς» κ. Σοφία Σπανοῦδη

εἰς τὴν «Πρωϊαν» (26-3-31)

μεταξὺ ἄλλων, ἔγραψε καὶ

διὰ τὸ πιάνο «Μπέχσταϊν»

— καὶ μετὰ τοῦ ὁποίου τὴν

κατασκευὴν ἀσχολούμεθα

ἡμεῖς σήμερον — τὰ ἐξῆς:

«Τὸ μεγαλεῖον τῆς ἐρμη-

νειίας καὶ ἡ δύναμις τῆς

ἐκφράσεως τοῦ δαιμονίου

αὐτοῦ καλλιτέχνου (τοῦ Σνά-

μπελ) περνοῦν κυριολεκτι-

κῶς τὰ σύνορα τοῦ πιάνου.

Ὁ Σνάμπελ ἔπαιξε προχθὲς

σ' ἕνα θαυμάσιον πιάνο

«Μέχσταϊν», τοῦ ὁποίου ἡ

ἠχητικότης κάτω ἀπὸ τὰ

ἐμπνευσμένα χέρια του ἀνε-

δεικνύετο στὴν δεκάτην δύ-

ναμιν καὶ ἐξεμηνένιζε τὴν

συμφωνικὴν πληρότητα τῆς

ὁρχήστρας».

Ὁ κ. Ψαρούδας, ὁ ἐξαιρετὸς μουσικοκριτικὸς τοῦ

«Ἐλευθέρου Βήματος» (28-3-31): «... Ἀκούονται ἀπο-

λαυστικά (τὰ διάφραρα μέρη τοῦ κοντσέρτου τοῦ Μπράμς)

τοῦλάχιστον ἀπὸ τὰ δάκτυλα τοῦ κ. Σνάμπελ, βοηθούσης

καὶ τῆς ὥραϊς συνοριτῆ τοῦ ἐξαιρετικῶς καλοῦ πιάνου

«Μπέχσταϊν», ἀπάνω στὸ ὁποῖο ἔπαιξε».

Ὁ κ. Μ. Καλομοίρης, ὁ διευθυντὴς τοῦ «Ἐθνικοῦ

Ὁδείου» εἰς τὸ «Ἐθνος» (20-3-31): «... Καὶ τὸ λαμπρὸ

πιάνο «Μπέχσταϊν» ἐθριάμβευσε χθὲς κάτω ἀπὸ τὰ μαγικὰ δάκτυλα τοῦ δασκάλου (τοῦ Σνάμπελ) καὶ ἐγένετο τὴν αἴθουσα τῶν «Ὀλυμπίων» ἀπὸ τῆς μουσικῆς σκέψης τῶν Ἡρώων τῆς τέχνης τῶν Ἦχων».

Βλέπομεν λοιπὸν ὅτι ἀξίζει τὸν κόπον ν' ἀσχοληθῶμεν καὶ ἡμεῖς μετὰ τὸ τέλειον αὐτὸ πιάνο, ἔστω καὶ τεχνικῶς μόνον, ἀφοῦ—φεῦ!—δὲν εἴμεθα ἡμεῖς ἢ ἄλλοι φιλόμουσοι...

Ἐλέγομεν εἰς τὸ προηγούμενον τεῦχος ὅτι, θ' ἀσχοληθῶμεν σήμερον μετὰ μέρη τοῦ πιάνου «Μέχσταϊν» ποὺ κατασκευάζονται ἀπὸ ξύλο. Καὶ εἶναι αὐτὰ: Αἱ πλευραὶ, τὸ ὄλον κάλυμμα τὸ στήριγμα τῶν μουσικῶν τεμαχίων — πρόκειται πάντοτε διὰ τὸ πιάνο flügel— τὸ ἰδιαίτερον κάλυμμα τῶν πλήκτρων, τὰ στηρίγματα (τὰ πόδια) κτλ. Ὅλα αὐτὰ τὰ μέρη τοῦ πιάνου ἐπεξεργάζονται ἀπὸ ἐξῆς ἐιδικοῦς (συγκόλλησις, λείανσις καὶ λουστράρισμα) καὶ μεταφέρονται κατόπιν εἰς τὸ «στεγνωτήριον», καθ' ὅσον, ἢ ὡς ἄνω ἐργασία ἀφήνει κάποια ὑγρασία στὸ ξύλο, ἢ ὁποῖα καὶ πρέπει νὰ ἐξαφανισθῇ ὀλοτελῶς. Παραμένουν δὲ αὐτὰ 2—4 μῆνες στὸ «στεγνωτήριον». Κατόπιν, ἀρχίζει ἡ κατασκευὴ τῆς κεντρικῆς δοκοῦ ποὺ βρῆσκειται κάτω ἀπὸ τὸ πιάνο καὶ ποὺ στηρίζει αὐτὴ τὴν μετάλλιν πλάκα, «τὴν βάσιν ἀντηχήσεως» — Resonanzboden τοῦ ἐκάστοτε πιάνου καὶ, φυσικῶς τῷ λόγῳ, καὶ τὸ σίδερον εἰς τὸ ὁποῖον στηρίζονται αἱ χορδαί. Δεδομένου ὅτι μετὰ τὴν μετάλλιν πλάκα ἡσχολήθημεν, ὅσον βέβαια μᾶς ἐπιτρέπει πάντοτε ὁ χώρος ἑνὸς καθαροῦ μουσικοκαλλιτεχνικοῦ περιοδικοῦ, εἰς τὸ προηγούμενον τεῦχος, δὲν ἀπομένει τώρα ἢ ν' ἀσχολη-

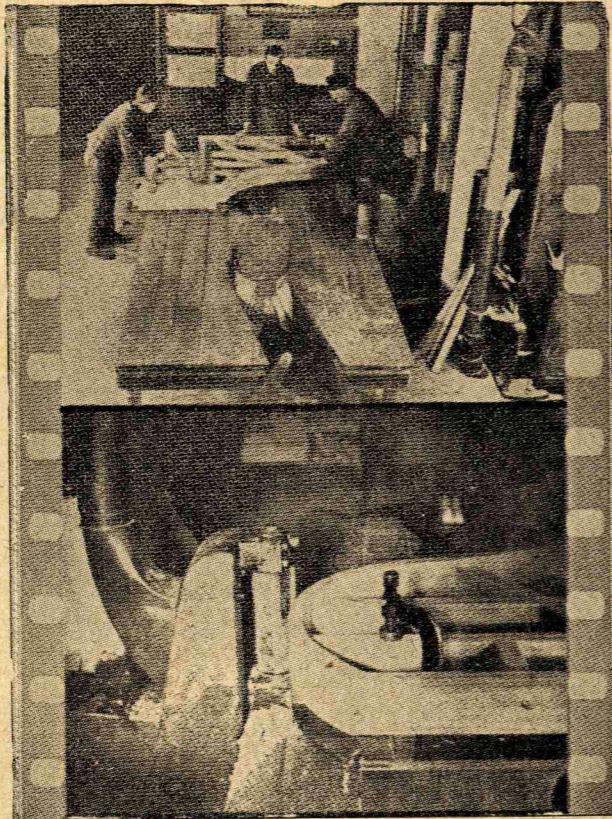


Ἄνω: Εἰς τὸ τμήμα κατασκευῆς «βάσεων ἀντηχήσεως».

Κάτω: Ἡ τοποθέτησις τῶν χορδῶν.

θώμεν με την «βίαση άντηγήσεως», του κυριωτέρου ειδικού και ιδίως με «βερνίκι» ιδιαίτερας συσκευής αυτού μέρους του πιάνου δια τον «καλόν», «στρογγυλόν», «κουστάλλινον» του «Μπέσταϊν» πιάνου ήχον.

Η «βίασις» αυτή αποτελείται από τεμάχια ξύλου πείκης της Ρουμανίας και δεν είναι — όπως νομίζουν μερικοί — ξύλα της Γερμανίας, διότι τα τελευταία αυτά «ανοίγουν» μετά την συγκόλλησιν, πράγμα βέβαια πού δεν συμβαίνει με την «βίασιν» του «Μπέσταϊν». Επί πλέον η «βίασις άντηγήσεως» έχει την ιδιότητα να «μεταδίδη» και «αποδίδη» τόν εκάστοτε ήχον «δυναμωμένον» και πρό παντός «καθαρόν» — «στρογγυλόν». Η «βίασις» δέ αυτή δεν έχει το αυτό «πάχος» εις όλην την επιφάνειαν. Πάντως η έπεξεργασία και ιδίως τα υλικά μου είναι δυστυχώς άγνωστα, καθ' όσον δεν μου έπετρειψαν, κατά την επίσκεψίν μου εις τα έργοστάσια εν Βερολίνω, να παρακολουθήσω την «δουλειά» εις το τμήμα έπεξεργασίας «βίασεως άντηγήσεως». Γνωρίζω και δεν απομένει ή ή έξωτερική, το κάλυμμα, τα στηρίγματα κτλ.



Άνω: Τοποθέτησις της «θήκης» του flügel και ροκάνισμα. Κάτω: Τό ειδικόν μηχανήμα τελειωτικής λειάνσεως.

Η έργασία όμως πού μου άφησε μεγάλην εντύπωση είναι ή της τοποθετήσεως των χορδών. Αί χορδαί, ως γνωστόν, αποτελούνται από χαλύβδινα σύματα, ενώ τα άκρα προσδέσεως από άρίστης ποιότητος χαλκόν. Κατά τό «τέντωμα» έχομεν βέβαια πίεσιν επί της «βίασεως άντηγήσεως» Η πίεσις αυτή προξενεί παλμούς της βίασεως, και ιδίως την στιγμήν καθ' ήν κτυπά ένα πληκτρον την α ή β χορδήν. Τα σιδεράκια πού κρατούν από τό έν άκρον τας χορδας είναι από ιδιαίτερον μέταλλον και από ειδικούς έπεξεργασμένα για να μη σκουριάζουν από ύγρασίαν, νερό κτλ. Επίσης τα «κλειδιά» του κορδίσματος είναι θαυμάσια έπεξεργασμένα, τόσο πού και ή ελάχιστη, ή πλέον μικρή στροφή να γίνεται ευθύς άμέσως και χωρίς κόπον από τόν εκάστοτε κορδιστήν. Ηδη ή έσωτερική βασική έργασία δι' ένα πιάνο έγινε και δεν απομένει ή έξωτερική, το κάλυμμα, τα στηρίγματα κτλ.

Ι. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, Μηχανικός

ΝΕΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΥ

Εις τους άναγνώστας της «Μουσικής Ζωής» ο δίσκος «Μη ρωτάς γιατί» είναι ήδη γνωστός γιατί άσχοληθήκαμε στο τεύχος του Φεβρουαρίου, αν και τό ποιητικό κείμενο ήταν τότε Γερμανικό. Τώρα, βρισκόμαστε στην ευχάριστη θέσι να γνωστοποιήσωμε στους άναγνώστας μας ότι ή γλυκειά μουσική του R. Stolz συνοδεύει Έλληνικό ποιητικό κείμενο με τραγουδιστήν τόν κ. Λυσ. Ίωαννίδην (Odeon GZA 2531). Συνιστώμεν τό δίσκο με την έπιτυχημένη «λήψι» και την Βιεννέζικη χαριτωμένη μουσική. Εις τό όπισθεν μέρος του δίσκου άκούομεν την γνωστήν μας και πάλιν, από τό τεύχος του Φεβρουαρίου, μουσικήν του «Αντίο μικρέ μου άξιωματικέ» του R. Stolz. (Μονοδία Λυσ. Ίωαννίδου). «Μ' αγαπούσες;» Γλυκύτατο χορευτικό Ταγκό από την Όπερέττα «Η Γυναίκα μου» του κ. Κωνσταντινίδου Μονοδία Α. Ίωαννίδου του καλού μας αυτού τραγουδιστού Όπερέττας και διαφόρων Chansons, τη συνοδεία όρχήστρας. (Odeon GZA 2530).

Από την ιδίαν αυτήν Όπερέττα «ή Γυναίκα μου» έχομεν, στους θαυμάσιους βιθαια πάντοτε δίσκους Odeon, τό Βάλς ή «Σαμπάνια» σε Βιεννέζικο μουσικό στυλ γραμμένη από τόν καλόν μας μουσικοσυνθέτη κ. Γρ. Κωνσταντινίδη και εκτελεστήν τόν δημοφιλή νεαρόν τενόρον μας κ. Α. Ίωαννίδην—Odeon GZA 2529. Στο όπισθεν μέρος του δίσκου άκούομεν τό χαριτωμένο τραγουδάκι του Άττικ «Και όμως» σε νέα «λήψι» με τραγουδιστήν τόν κ. Α. Ίωαννίδην, τόν άκάματον αυτόν λαμπρόν τενόρον.

«Μίνι Μάους» είναι ο τίτλος του χαριτωμένου και όλο μπρίο Φόξ-τρούτ από τό όμώνυμον κινηματογραφικόν έργον με εκτελεστάς την περιφημον όρχήστραν Dajos Béla πού παίζει αποκλειστικώς ως γνωστόν στους μεγαλειώδεις δίσκους Odeon (Odeon BIEM 78R).

Και κάτι από την όπερα: Στο δίσκο Odeon A241077 παρακολουθοΰμεν την μεγάλη Phantasie από τόν «Σαμπών και Δαλιδά» του Σαιν Σάνς κατά διασκευήν του

Γάλλου E. Tavan για την όρχήστρα του Odeon. Η άρια της Β' προξ. (γ' σκηνή): «Mon cœur s'ouvre à ta voix» και ο Άραβικός χορός με τό ανατολίτικο μέλος, στο όπισθεν μέρος του δίσκου, άκούονται θαυμάσια. Είναι ένας δίσκος πολύ έπιτυχημένος και τόν συνιστώμεν στους φίλους του μελοδράματος.

«Είμαι τόσοσόν εύτυχής...» τραγουδά Γερμανικά ο τενόρος σε Slowfox tempo, από την κινηματογραφικήν ταινίαν «Αν με θέλεις έλα σύ», ενώ στο όπισθεν μέρος του δίσκου τό «Ρώτησα την καρδιά μου» νανουρίζει, σαν αντίθεσις στον προηγούμενο δίσκο, σε tempo άργου Βάλς.

«C'est pour mon Papa», One-step και άσμα με όλην την Γαλλικήν χάριν και esprit, από την ταινίαν ο «Βασιλεύς των Τζαμπατζήδων». Είναι ένας δίσκος

από τους δλίγους ξένους με κέφι, τραγουδημένος καλά και με καθαράν απόδοσιν. — «Αντίο Τριγκουένα», τραγουδά ή γερή φωνή του Κ. Στελλάκη, συνοδεία μεγάλης όρχήστρας υπό την διεύθυνσιν του κ. Βιτάλη. «Αντίο γλυκειά μου—άντιο...» έπαναλαμβάνει σε ριμπο ο γλυκός τενόρος κ. Στελλάκης με τέχνη και θαυμασία καλλιτεχνική απόδοσι.

Οί φίλοι της Χαβάγιας, δεν θα παραμελήσουν ν' άγοράσουν τό «Χαβανέζικο τραγούδι» με μουσική του Δημητρίου και εκτελεστάς τό λαμπρό κουαρτέττο του ίδιου Δημητρίου. Είναι μία λεπτή εκτέλεσις, καθαροτάτη στο δίσκο «λήψι» και πρό παντός τραγουδημένο με πολύ φινέτσα. Επίσης και ή «Μαρίκα» με τραγουδιστριαν την Κ^{αν} Μαρίκα Κούρη, συνοδεία μεγάλης όρχήστρας.

Θ. Δ—ης.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Εάν εξακολουθήση ή κατάστασις αυτή, υπάρχει άσφαλώς κίνδυνος να χάση ή Βιέννη την σειράν της ως κέντρον Ευρωπαϊκής Τέχνης. Αφ' ενός ή μεγάλη οικονομική κρίσις, αφ' έτέρου ο συναγωνισμός του Ραδιοφώνου, του διμιλούντος και ήχητικού κινηματογράφου και των Σπόρ, όλα αυτά συντελούν για μία τρομερά δύσκολη θέσι των θεάτρων και των συναυλιών. Ηδη τρία θέατρα θα μεταβληθούν εις ήχητικό κινηματογράφου και φυσικώ τω λόγω αί αίθουσαι συναυλιών θ' άποφεύγονται από τό κοινό, εκτός εάν πρόκειται για μερικές συναυλίεσ—Sensation. Ένεκα τούτου, από την άφόρητον αυτήν κατάστασιν, υπάρχει κίνδυνος καταστροφής και αυτών των Konzertinstituten και ήδη σιγοψιθυρίζεται ότι ή παλαιά «Gesellschaft der Musikfreunde» καθώς και ή νεωτέρα άδελφική ή «Konzerthausgesellschaft», πού εύρίσκονται και αί δύο «Ένώσειεσ» στην πρωτοπορεία της μουσικής μας ζωής με τας μεγαλειώδεις Χορωδίας των, θα ένωθούν, για να κατορθώσουν να ρίψουν τας τιμάς των εισιτηρίων και γενικά της όλης καλλιτεχνικής κινήσεως.

Μία προμιάρα του Oskar Strauss είναι πάντοτε έν γεγονός πού δίδει κάποιαν κίνησιν στον καλλιτεχνικόν όρίζοντα. «Ο Στρατηγός των χωρικών» (Der Bauerngeneral) τό νέον αυτό έργον του Ό. Στράους πού έγράφη εις διάστημα δύο μηνών στο Χόλλγγουντ, μάς μεταφέρει στην Ρωσίαν των χρόνων του Κερένκι. Η όλη υπόθεσις πλάθεται γύρω από ένα αυτοκρατορικόν στέμμα, πού έξήχθη λαθραίως από την Ρωσίαν, με μία άναληθή έρωτική περιπέτεια. Ο Όσκαρ Στράους πέρασε ήδη τα 60 και φυσικά και ή μουσική του δεν παρουσιάζει τίποτε τό νέον από της εποχής μάλιστα του «Ονειρώδους Βάλς». Πέρασε ήδη ή τέχνη του της παρωδίας και της ρυθμικής φρεσκάδας. Τα Kuplets μάς δίδονται με προσοχή, οι δέ μοντέρνοι χοροί αντικατεστάθησαν με τα Βάλς. Δεν φτιάνει τό έργον του με την βοήθειαν—τη συνδρομή της έμπνεύσεως, αλλά με την μεγάλην του ρουτίνα. Η έπιτυχία βέβαια του έργου πρέπει ν' άποδοθη μάλλον εις την θαυμασίαν εκτέλεσιν των ήθοποιών, καθώς και εις την πολυτελή σκηνοθεσίαν ή εις την μουσικήν του Όσκαρ Στράους.

Πάντοτε άρκεί τό όνομα του μεγάλου διευθυντού όρχήστρας Furtwängler για να γεμίση ή αίθουσα των συναυλιών. Γιατί δεν είναι μόνον ο αξιολάτρευτος του κοινού, άλλ' είναι και ο «μάγος» εκ των μεγάλων παγκοσμίως γνωστών διευθυντών όρχήστρας. Ύστερα από μακράν άπουσίαν, ένεφανίσθη και πάλιν στο Podium για να διευθύη την ένάτην συμφωνίαν του Μπεττόβεν με όλην την συμφωνικήν μεγαλοπρέπειάν της. Θαυμάσια ή τέχνη του στο Σκέρτσο με τονισμόν του χορευτικού στοιχείου, και του Διονυσιακού στο Φινάλε με τό γρήγορο Tempo, αληθινά ένα μεγαλειώδες τραγούδι στη χαρά.

Στην συναυλίαν της ή άοιδός του μελοδράματός μας Elisabeth Schumann έτραγούδησε μίαν σειράν Lieder από τό νέον έργον του Ernst Krenek: «Reisetagebuch aus den österr. Alpen» (Ταξιδιωτικόν ήμερολόγιον από τας Αυστριακάς Άλπειεσ). Οτι τραγουδά ή Schumann τό αποδίδει πάντα με μεγάλη χάρι και έντελώς έσωτερικά—ψυχικά. Ο Krenek μάς είναι βέβαια γνωστός από την Jazzoper «Jonny spielt auf» και από άλλα ριζοσπαστικά του έργα. Τώρα, στην προαναφερθεΐσαν σύνθεσιν του (Ταξιδιωτικόν ήμερολόγιον κτλ.) φαίνεται πώς έχει άπομακρυνθή από τό στυλ της μεθούσιν για να στραφή στο στυλ της προχθές. Τό ποιητικόν κείμενον του «Ταξιδιωτικού ήμερολογίου», πού έγραψε ο ίδιος, είναι μάλλον sachlich (στο πράγματα) παρά μουσικόν, αφ' ου μεταξύ άλλων εκθειάζει τό τηλεφώνον, την κεντρικήν θέρμασιν και γλυκοκτυτάζει και την Αυστριακήν πολιτικήν... Εις την μουσικήν «ταξιδεύει» ο «σύγχρονος» στην Προσομπερτικήν εποχήν, εις την εποχήν των Zelter, Reichardt και άλλων προκλασσικών, γιατί άκούομεν πρωτογόνους άρμονίας και μονότονον Deklamation, άποφενυγμένης της λυρικής έξάρσεως. Σκιαγραφεί έντελώς sachlich με τα πλέον απλά μουσικά μέσα και μόνον, κάπου—κάπου, γίνεται χοΐσις μιάς κακοφωνίας.

Ολότελα σε κακοφωνίες είναι ή «Symphonie in Jazz» του Hans Jelinek πού έξετελέσθη στην πόλιν μας για πρώτη φορά από τόν με πολύ ταλέντο διευθυντήν όρχήστρας K. B. Jirak, τόν νέον διευθυντήν της Φιλαρμονικής της Πράγας, σε μία συμφωνική συναυλία

των έργων. Στην σύνθεσιν αυτήν έχομεν κατ' ἀρχήν μία ἀτελείωτη σειρά πρωτογόνων και συντόμων παραλλαγών, εις τὰς οποίας ἔχουν τὸν λόγον τὸ Σαξόφωνον καὶ τὸ Τρομπόνι. Μάλιστα «πρωταγωνιστεῖ» τὸ Σαξόφωνο καὶ σὲ μιὰ ἀρκετὰ περίπλοκο φούγκα. Ὅτι δὲ στὰ ἤχητικά αὐτὰ ὄργανα, ἀκούομεν συχνά, σχεδὸν ὅλους τοὺς σύγχρονους χορούς, εἶναι αὐτονόητον. Ἡ ὅλη ἐργασία εἶναι ἴσως ἐνδιαφέρουσα «δοκιμὴ» γιὰ μιὰ εἰσαγωγή τῆς Τζατς στὴ συμφωνία, ἀλλὰ τὰ ἀποτελέσματα εἶναι ἀνάξια λόγου ἰδίως σὲ σύνθεσι σὰν κ' αὐτὴν ἐνὸς νεαροῦ συνθέτου.

Αἱ παραλλαγὰί εἶναι βέβαια ἡ λυδία λίθος διὰ τὴν τεχνικὴν καὶ πνευματικὴν ὀριμότητα ἐνὸς συνθέτου. Οὕτως, ὁ γνωστὸς βιολιστὴς Busch συνέθεσε σειράν παραλλαγῶν ἐπὶ θέματος ἐνὸς Divertimento τοῦ εἰκοσαετοῦς Μότσαρτ. Ἡ ὅλη ἐργασία εἶναι φτιαγμένη σὲ ἀχνάρια τοῦ Max Reger. — Ὁμοίως ὁ Πρύτανις τῆς ἀνωτάτης (Κρατικῆς) Μουσικῆς σχολῆς Βιέννης Franz Schmidt, ὁ συνθέτης τῆς πολυπαιγμένης εἰς Γερμανίαν ὄπερας «Notre Dame» καθὼς καὶ τῆς ὄπερας «Fregedundis», παρέδωσε σειράν παραλλαγῶν, μὲ μουσικὸν θέμα, ἕνα τραγούδι τῶν Οὐσσάρων. Ἐργαζε ἐπίσης καὶ ἄλλας παραλλαγὰς διὰ τὸ ὄργανον, πού ἀνήκουν ἀσφαλῶς στὰ πλέον τεχνικὰ ἔργα τοῦ παρόντος. Ὁ διευθυντὴς ὁρχήστρας Klemens Krauss μὲ τὴν Φιλαρμονικὴν τῆς Βιέννης, ἀπέδωκεν θαυμάσια τὰς παραλλαγὰς τοῦ Fr. Schmidt. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς εἶναι Οὐγγρικῆς καταγωγῆς καὶ ἔχει στὰς συνθέσεις του πάντοτε ἕνα μπριό, κατὶ τὸ φωτερό, μιὰ τσιγγάνικη νότα. Ἡ μουσικὴ του ἔχει μιὰ φρεσκάδα, ἐν ᾧ ὁ ζωηρὸς ρυθμὸς κυριαρχεῖ στὸ ὅλον ἔργον. Μορφολογικῶς ἔχομεν μιὰν συμφωνίαν, εἰς τὴν ὁποίαν αἱ τέσσαρες αὐτῆς προτάσεις σχηματίζονται τῇ βοηθείᾳ σειράς παραλλαγῶν δι' ἐκάστην πρότασιν. (Σημ. Συντάξ. Ἡ τεχνικὴ αὕτη εἶναι ἡ τῆς τοῦ τελευταίου Μπετόβεν καὶ ἰδίως τοῦ Μπραμέ).

Καὶ ὁ νεαρὸς συνθέτης Friedrich Bayer δοκιμάζει τὰς δυνάμεις του στὴν μὴ σύγχρονον πλέον φόρμα τῆς συμφωνίας. Δυστυχῶς ὅμως δὲν παραδίδει αὐτὸς, ἐλεύθερα, μουσικὴν (er musiziert nicht—γράφει ὁ ἀξιότιμος συνεργάτης μας πολὺ ὀρθῶς), ἀλλὰ πολυλογεῖ γύρω ἀπὸ τὸν ὄρον συμφωνία. Δὲν ξεύρει ἀκόμη τί θὰ εἴπῃ νὰ κρατᾷ μέτρον, κολυμπᾷ σὲ βαρεῖα (ρωμαντικῆ) ἐνορχήστρωσι, μὲ ὅλο καὶ νέα ἐπεισόδια, στὰ ὁποῖα χάνεται ἡ καθαρότης τῆς γενικῆς ἐπεξεργασίας. Παραδίδει μιὰν ὀγκώδη συμφωνικὴν ἐργασία, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἡμπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκόψῃ τὸ α ἢ β μέρος, χωρὶς τὸ παράπαν νὰ βλάψῃ τὸ ὅλον ἔργον. Γενικῶς, δὲν ὑπάρχει πραγματικὴ συμφωνικὴ «δουλειά» — ζωὴ στὴν σύνθεσιν αὐτὴν. Ὁ Bayer γνωρίζει καλῶς τὰ πρωτότυπα τῶν Τσαϊκόφσκη, Σκριάμπιν, Ρέγκερ καὶ Ντεπυσσύ, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει βέβαια στὸ ἔργον του ἀτομικὴ φυσιογνωμία.

Ἐνα κουαρτέτο εἰς σι ἔλατ. τοῦ Walter Bricht πού ἐξετελέσθη γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸ Rosé—Quartett μᾶς παρουσίασε ἕναν συνθέτην πού ζητεῖ τὸν δρόμον του, ἕναν νεαρὸν μὲ ἀρκετὸ ταλέντο. Βλέπει κανεὶς στὴν σύνθεσιν αὐτὴν τὴν ἀγωνίαν τοῦ συνθέτου γιὰ τὴν

φόρμα καὶ τὸν ἦχον. Νεφελώδεις εἶναι ἀκόμη αἱ ἀρμονίαι του καὶ ἀσταθεῖς. Μιὰ πλήρης βασιάνων ἀτμόσφαιρα πού δὲν ἀφήνει ἐλεύθερο τὸ μάτι γιὰ μιὰ καλητέρα αὔριον. Τὸ κουαρτέτο τοῦ Rosé πού δὲν μᾶς συνήθισε σὲ νέα πάντα ἔργα, μᾶς παρουσίασε τώρα καὶ δεύτερο νέο ἔργο, ἕνα «Divertimento breve» τοῦ Alexander Spitzmüller—Harmersbach. Ἡ ἀσυνήθης ἐνορχήστρωσις στὴν σύνθεσιν αὐτὴν (Κλαρινέτο, 2 βιολιά, βιόλα καὶ φαγκότο) δίδει τὴν εὐκαιρίαν εἰς τὸν συνθέτην γιὰ ἰδιαίοντας ἠχητικούς συνδυασμούς, εἰς τοὺς ὁποίους—ὡς εἶναι αὐτονόητον—κυριαρχοῦν τὰ σύγχρονα μέσα ἐκφράσεως. Φυσικῶ τῷ λόγῳ, συναντᾷ κανεὶς στὸ κουαρτέτο αὐτὸ ἐγγόρδων καὶ πνευστῶν, πολὺ σκέψι (γραφείου), ἀρκετὲς ἰδιοτροπίες καὶ παραξενιές.

Πόσον, τῇ ἀληθείᾳ, διάφορος εἶναι ἡ ὄψις τῶν συνθέσεων τοῦ συγχρόνου Οὐγγρου Béla Bartok, πού ἐώρτασε τώρα τελευταῖα τὴν πενητηκονταετηρίδα του. Εἰς αὐτὸν βλέπει κανεὶς ὅτι ὅλα εἶναι ἀληθινά, πρωτότυπα, βαθειὰ ἀπὸ τὴν ψυχὴ βγαλμένα καὶ πρὸ παντός—παρ' ὅλον τὸ μοντέρνο μουσικὸν τῶν ἕφρος—λογικὰ μουσικά. Ὁ θαυμάσιος βιολιστὴς Josef Szigeti πού ἔπαιξε τὴν Ραψωδίαν γιὰ βιολι καὶ ὁρχήστρα τοῦ Bartok (εἶναι ἀφιερωμένη στὸν ἴδιον βιολιστὴν Szigeti) τοῦ πραγματικὰ αὐτοῦ Οὐγγαρέζου συνθέτου, μᾶς ἔδειξε μιὰ σύγχρονη Φαντασία Οὐγγρικῶν Λαϊκῶν ᾠσμάτων, παλαιωτάτων, πού ξαναζωντανεύονται στὴν λαμπρὰ αὐτὴ σύνθεσι τοῦ Bartok.

Μιὰ ἄλλη παλαιὰ χαμένη ἐποχὴ μᾶς παρουσίασε ἡ Diseuse Maria Delvard. Εἰς τὸ πρόσωπον αὐτῆς, ζεῖ ἀκόμη ἡ ἐποχὴ τῆς λογοτεχνικῆς τσιγγάνικης ζωῆς, πού περιεφέρετο καθ' ὁμάδας στὴν Γερμανία καὶ ἀλλαγοῦ, γιὰ νὰ ἰδρῶσιν στὸν 19^{ον} αἰῶνα τὸ Παρισινὸν καμπαρέ. Εἰς τὸ καμπαρέ «Die elf Scharfrichter» τοῦ Μονάχου, παρουσιάσθη γιὰ πρώτη φορὰ στὸ κοινὸν (περὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ παρόντος αἰῶνος) ἡ Delvard καὶ ἤρχισε τὸν ἀγῶνα γιὰ τὴν ἐπικράτησι τῶν ἀπόψεων διαφόρων «λογίων», κατορθώσασα ἐν τέλει ν' ἀποκτήσῃ φήμην εἰς τὸ εἶδος τῆς, καθὼς ἡ Yvette Gilbert εἰς τὴν Παρισινὴν ἑλαφρὰ τέχνη. Πέρασαν ἕκτοτε μόλις 30 χρόνια καὶ σήμερα—στὴν ἐποχὴ τῆς Τζατς—μᾶς φαίνεται ἀσύγχρονος ἡ τέχνη τῆς, παρ' ὅλην τὴν ἀρμονικότητα τοῦ σώματος, τοῦ χιούμορ αὐτῆς καὶ τῆς σατύρας τῆς πού σκορπιέται ἐδῶ κ' ἐκεῖ στὰ διάφορα Chansons καὶ στίς Μπαλλάντες. Οἱ καιροὶ ἤλλαξαν ἤδη.

Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ τῆς Ἑθνικῆς ἐορτῆς τῶν Ἑλλήνων (25 Μαρτίου), πού ἐωρτάσθη καὶ εἰς τὴν Βιέννην μὲ ὅλην τὴν ἐπισημότητα, ἐτραγουδήθη ἡ καλλιτέχνις τοῦ ἄσματος Δ^ς Καλλιόπη Δ. Καστάνη, ἐκ Κύπρου, διάφορες Ἱταλικὲς ᾠδιές καὶ Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια. Ἐθαυμάσθη ἡ ὄραία καθαρὰ φωνὴ τῆς καὶ ἡ ψυχικὴ—ἐσωτερικὴ τέχνη τῆς ἀποδόσεως.

DR ERWIN FELBER

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΙΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ

(ΤΟΥ ΕΝ ΒΕΡΟΛΙΝΩ ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΣΥΝΕΡΓΑΤΟΥ ΜΑΣ)

Ἡ Δ^ν Πέρρα κατέχει μιὰν ἀπὸ τὰς καλύτερας θέσεις μεταξὺ τῶν μεγάλων τραγουδιστριῶν τοῦ ἐξωτερικοῦ. Τὸνομά τῆς καὶ τὸ τραγούδι τῆς ἔχει γίνῃ σὲ πολλὰς εὐρωπαϊκὰς πρωτεύουσας ἀντικείμενον γενικοῦ θαυμασμοῦ καὶ συμπαθείας. Ἡ Δ^ν Πέρρα θὰ τραγουδήσῃ προσεχῶς εἰς τὴν ὄπεραν τοῦ Ζάγκρεμπ (20 Ἀπριλίου) καὶ τοῦ Βελιγραδίου (24 Ἀπριλίου).

Πότε θὰ τραγουδήσῃ καὶ στὴν Ἀθήνα;... Εἶχα τὴν εὐκαιρίαν νὰ τὴν ἀκούσω τελευταίως σὲ μιὰν ἐξαιρετικὴν παράστασιν τῆς Madame Butterfly εἰς τὴν Krolloper, καὶ διεπίστωσα μετὰ ἀπὸ ἕνα χρόνον τὴν καταπληκτικὴν τῆς ἐξέλιξι ὡς ἠθοποιῦ καὶ ὡς τραγουδιστρίας. Εἶναι συγκινητικὴ ἡ ἀπλότης τοῦ παιξίματός τῆς, ἀπλὸς καὶ ἀνθρώπινος ὁ τρόπος τοῦ τραγουδιοῦ τῆς. **Σπάνιον προτέρημα** τὸ γεγονός, ὅτι ἡ Δ^ν Πέρρα δὲν κυριεύεται ἐπάνω στὴν σκηνή, ὅπως οἱ περισσότεροι τραγουδισταί, ἀπ' τὸ ψεύτικο πάθος, δὲν μεταδίδει εἰς τὸ κοινὸ μελετημένους κινήσεις τοῦ Regisseur: παίζει μὲ τὴν μεγαλύτερη φυσικότητα, βεβαιότητα καὶ προσωπικότητα μιᾶς μεγάλης καλλιτέχνιδος. Τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὴ φωνή τῆς, ἡ ὁποία κρατᾷ καὶ εἰς τὰ χαμηλότερα register τὴν δυναμικὴν τῆς ποιότητα, καὶ γιὰ τὴν ὁποία δὲν ὑπάρχουν πλέον κανενὸς εἶδους δυσκολίαι.

Ὁ ἀμερικανὸς τενόρος Charles Kullman ὡς Pinkerton, συμπαθητικὴ φωνή, κέρδιζε ὡς ἠθοποιὸς καὶ τραγουδιστὴς περισσότερον ἀπὸ τὸ παίξιμο καὶ τὸ τραγούδι τῆς Δ^ς Πέρρα, παρὰ ἀπὸ τὴς δικῆς του ἰκανότητες. Τὸ ὑπόλοιπο Ensemble καλόν. Τὴν ὁρχήστρα διηύθυνε ὁ ἀκριβὴς μαέστρος καὶ ἐξαιρετὸς μουσικός, Alexander von Zemlinsky.

—**Ἡ ἐνάτη Συμφωνία τοῦ Μάλερ μὲ τὴν ὁρχήστρα τοῦ ραδιοφωνικοῦ σταθμοῦ τοῦ Βερολίνου.** Διευθυντὴς ὁρχήστρας: Oskar Fried.



Ἡ Δ^ν Μ. Πέρρα ὡς «Μπάτερφλαϊ».

Αἱ ραδιοφωνικαὶ μεταδόσεις ἀπὸ τὴν αἴθουσαν τῆς Φιλαρμονικῆς εἶναι ἀπὸ ἀκουστικῆς ἀπόψεως πάντοτε ἐλαττωματικά. Τὸ μικρόφωνον δὲν ἀντέχει, δὲν μπορεῖ νὰ μεταδώσῃ καθαρὰ ὅλες τὶς ἀρμονικὰς λεπτομέρειες ἐνὸς ἔργου σὰν τὴν ἐνάτην Συμφωνία τοῦ Μάλερ. Καὶ ἔτσι χάνεται σχεδὸν πάντοτε ἡ πλαστικότης μιᾶς παρτιτούρας μεγάλης ὁρχήστρας: τὰ κοντραμπάσσα δὲν ἀκούγονται σχεδὸν καθόλου, τὰ βιολιά χάνουν εἰς τὶς ψηλὰς νότες τὴν γνωστὴ ποιότητα τοῦ ἠχου τῶν, τὸ φλάουτο μοιάζει συχνά σὰν σφυρίχτρα καὶ τὰ κρουστά δημιουργοῦν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐξωτερικοὺς καὶ περιέργους ἠχους. Γιὰ ἕνα μουσικὸν ὁ γενικὸς αὐτὸς ἠχος εἶναι ἀνυπόφορος. Ὁ μὴ μουσικὸς δὲν τὸ παρατηρεῖ αὐτό, διότι τὸν ἐνδιαφέρει καὶ παρακολουθεῖ μόνον μιὰ φωνή τῆς ὁρχήστρας τὴν πῖο δυνατὴ, αὐτὴ πού ὀνομάζεται μελωδία! Ὁ μουσικὸς εἶναι δηλαδὴ ἀναγκασμένος εἰς τοιοῦτου εἶδους ἀκροάσεις νὰ μαντεύῃ πάντοτε τὶς ἀρμονίες καὶ τὰ διάφορα ὄργανα. Γιαυτὸ καὶ ἡ ἐκτέλεσις εἴτανε συζητήσιμος.

Αἱ δύο Ραψωδίαί γιὰ βιολι καὶ ὁρχήστρα τοῦ Bela Bartok ἦσαν ἀπὸ

ἀκουστικῆς ἀπόψεως διαφανέστεραι καὶ καθαρώτεραι. Ἀσφαλῶς παίζει ἐδῶ ἡ ἐνορχήστρωσις μεγάλο ρόλο, διότι τὸ μικρόφωνον δὲν ἔχει ἀκόμα τόσοσιν τελειοποιηθῆ, ὥστε νὰ μεταδίδῃ καθαρὰ καὶ ἐνορχηστρώσεις Βάγνερ, Μάλερ, Ρ. Στράους καὶ Σέμπεργκ (τῆς πρώτης περιόδου). Γενικῶς ἡ νεωτέρα μουσικὴ μεταδίδεται διὰ τοῦ μικροφώνου καθαρώτερα καὶ διαφανέστερα.

Αἱ δύο αὐταὶ Ραψωδίαί τοῦ Bela Bartok εἶναι ἔργα φολκλοριστικά, γιομάτα ρυθμὸ καὶ ὑπέροχα ἐνορχηστρωμένα. Ὁ Bartok, μετὰ ἀπ' τὸν Schönberg, εἶναι χωρὶς ἀμφιβολίαν ὁ πλέον ἐνδιαφέρων καὶ σοβαρὸς μουσικὸς τῆς ἐποχῆς μας. (Βλέπε ἐπίσης καὶ εἰς τὴν σελίδα 162 τοῦ παρόντος τεύχους).

— Ο Bruno Walter και η Φιλαρμονική του Βερολίνου. Solist: Ivogün.

Ο θρίαμβος της συναυλίας αυτής: Ivogün. Και δικαίως. Η Aria του Händel απ' το «L' Allegro il Pensieroso edil Moderato» και αί δύο Konzertarien του Mozart με συνοδεία φλάουτου, δεν μπορούν να τραγουδηθούν τελειότερα, τεχνικώτερα και μουσικώτερα. Η Ivogün είναι κάτοχος μιας μεγάλης τεχνικής. Η ποιότης της φωνής της στις ψηλές νότες δεν έχει τόση συγγένεια με τον ανθρώπινο λάφυρα όσον μ' ένα τεχνικόν όργανο γιαυτό και η απίστευτη ομοιότης της με τόν ήχο του φλάουτου. Δεν είναι εύκολο για ένα μουσικό, να περιγράψη την ακρίβεια, την διαύγεια και τις τεχνικές δυνατοτήτες της φωνής αυτής. Και ζωντανά αν την περιγράψη, πάλι δεν μπορεί κανείς να την φαντασθῆ: πρέπει να την ακούση. Το Concerto grosso (εις σολ έλατ.) του Händel παίχθηκε θαυμάσια. Ο Bruno Walter διηύθυνε με πολύ ζωή, παίζοντας και τὸ μέρος τοῦ

Cenbalo στο πιάνο. Θα εΐτανε όμως ασφαλώς για μουσικούς προτιμώτερον, αν εΐπαιζε Cenbalo και όχι σημερινό πιάνο, εάν δεν υπήρχον οί γνωστοί διπλασιασμοί τῶν ὀργάνων, εάν ἔμενε πιστός εις τὸ πρωτότυπον τῆς παριτιούρας. Ἐγὼ δὲν εἶμαι φίλος αὐτῶν τῶν ἀλλαγῶν, και τῆς ἐξηγγῶ μόνον ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ ἀκουστικοῦ προβλήματος. Δηλαδή, εἶναι ἀδύνατο μία μικρὴ ὀρχήστρά, νὰ μεταδώσῃ και εις τὸ τελευταίον μὴ ἀριθμημένο κάθισμα τῆς αἰθούσης τῆς Φιλαρμονικῆς ὅλες τῖς δυναμικὲς διαφορὰς και λεπτομέρειες μιᾶς παριτιούρας τοῦ Händel.

Εἰς τὴν πέμπτην Συμφωνίαν τοῦ Beethoven βροῖκε ὁ Bruno Walter τὴν θαυμασίαν εὐκαιρία, νὰ ἐπιδείξῃ τῖς πολλὰς του μαστρικὲς ἱκανότητες, και ν' ἀποδείξῃ ὅτι κατέχει ἐξ ἴσου τέλεια κάθε εἶδος (μουσικοῦ ὕφους). Μεγάλῃ ἐπιτυχία. Ἡ ὀρχήστρα τῆς Φιλαρμονικῆς σὲ μεγάλη φόρμα. Εἶτανε ἄλλωστε και τὸ τελευταῖο Bruno Walter—κοντσέρτο αὐτῆς τῆς Saison.

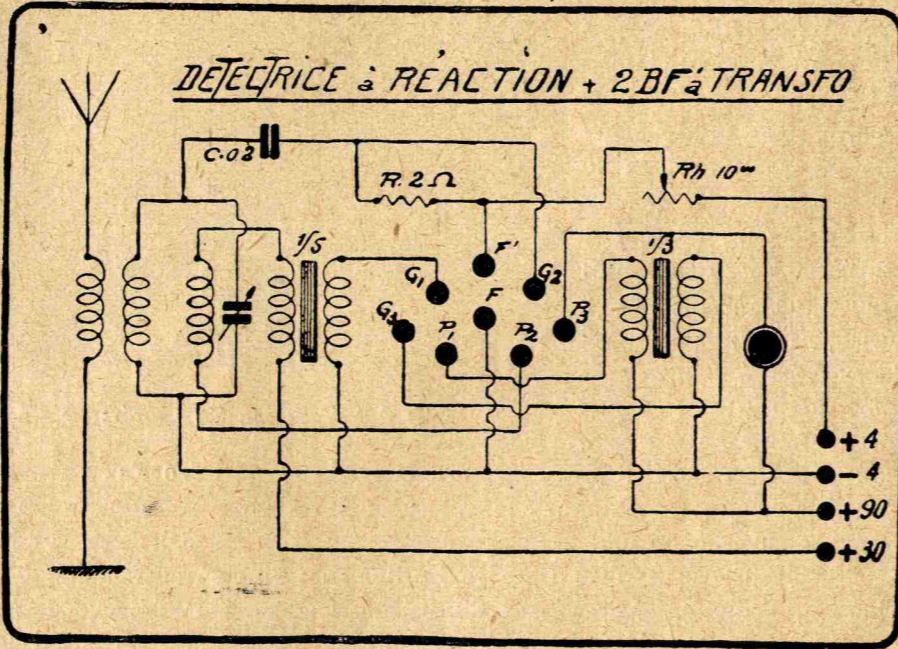
N. Σ.

ΛΥΧΝΙΑΙ ΠΟΛΛΑΠΛΑΙ

Τὸ ραδιόφωνον καθ' ὃ κάτι τὸ νέον ὑπόκειται περισότερον παντὸς ἄλλου ὀργάνου εις συνεχεῖς ἐξελίξεις και τελειοποιήσεις. Μία τῶν τελευταίων τελειοποιήσεων εἶναι και ἡ ἥδη ἀρξάμενη χρησιμοποίησις πολλαπλῶν λυχνιῶν, δυναμένων νὰ μᾶς δώσουν διαφορῶς συνδυασμούς. Μεταξὺ τῶν λυχνιῶν τούτων πρωτεύουσαν θέσιν κατέχει ἡ τριπλῆ λυχνία TEKADE V. T. 139, τὴν ὁποίαν συνιστῶμεν ὅλως ἰδιαιτέρως εις τοὺς φίλους μας ἑρασιτέχνας. Ἡ λυχνία αὕτη περικλείουσα ἐν ἑαυτῇ τὰ στοιχεῖα τριῶν ὀλῶν λυχνιῶν δυναμένων νὰ ἐξυπηρετήσουν ἰσάριθμα κυκλώματα ἐνὸς ραδιοφώνου, ἔχει τὸ πλεονέκτημα νὰ ἐπιτρέπῃ τὸν περιορισμὸν τοῦ χώρου και τῶν συνδέσεων, πράγμα τὸ ὁποῖον ἔχει μεγάλην σημασίαν, προκειμένου ἰδίως νὰ «μονταρισθῆ» δέκτης βραχέων κυμάτων, ἅτινα ὡς ἐκ τῆς φύσεώς των (πάρα πολὺ ὑψηλῆς συχνότητος) χρῆζονται μεγίστης προσοχῆς πρὸς ἀποφυγὴν ἀπωλειῶν και ἐλάττωσι τῶν ἰδίων χωρητικότητων και αὐτεπαγωγῶν τῶν συνδέσεων.

Ἐκτὸς τούτου, αἱ λυχνίαὶ αὐταὶ δεδοκιμασμένης ἀποδόσεως, καταναλίσκουν 16 ἑκατ. τοῦ ἀμπέρ καθ' ὥραν ἔναντι 24 ἑκατ. ὅσα περίπου θὰ ἐξοδεύοντο ἀπὸ 3 κοινὰς τριόδου λυχνίας. Ἡ χαμηλὴ αὕτη κατανάλωσις ὀφείλεται εις τὸ νῆμα πυρακτώσεως, ὅπερ εἶναι κοινὸν F. F. και διὰ τὰ τρία στοιχεῖα τῆς λυχνίας ταύτης. Ἀλλὰ ἀκόμη ὀφέλειται διὰ τοὺς ἑρασιτέχνας θὰ εἶνε και ἡ οἰκονομία δύο ἢ ἐνὸς τοῦλάχιστον ρεοστατῶν πυρακτώσεως, οἷτινες θὰ ἀπαιτοῦντο διὰ τὴν πυρακτώσιν ἁπλῶν λυχνιῶν, κατόπιν ἡ ἀπλότης τοῦ χειρισμοῦ και τὸ ὀλιγάριθμον τῶν ἐπὶ τῆς προσώψεως τοῦ ραδιοφώνου λαβῶν.

Εἰς τὸ εἰκονιζόμενον σχῆμα, μεταχειριζόμενοι τὸ δεύτερον στοιχεῖον P²G² μιᾶς τριπλῆς λυχνίας TEKADE V. T. 139 ὡς φορατὴν μετ' ἀναδράσεως (Reaction) δυνάμεθα νὰ συνδέσωμεν τὸ πρῶτον P¹G¹ και τρίτον P³G³ στοιχεῖον τῆς αὐτῆς λυχνίας εις κλίμακα χαμηλῆς συχνότητος μετὰ μετατροπέων και νὰ πραγματοποιήσω-



μεν οὕτω ἓνα «montage» πολὺ εὐχρηστον, πολὺ ἰσχυρὸν και ὅπερ σπουδαιότερον πολὺ καθαρὰς ἀποδόσεως.

Εἰς τὴν ἄνω περίπτωσιν εις τὴν πλάκα τοῦ δευτέρου στοιχείου (φορατοῦ), ἡ ἀνοδικὴ βᾶσις θὰ ἔχη μιάν τιμὴν 30 Βόλτ, εις δὲ τὰς ὑπολοίπους πλάκας τοῦ πρώτου και τρίτου στοιχείου θὰ ἔχη 90, 100 ἢ 120 Βόλτ.

Π. Π. Κ.

ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΑΪΚΟΝ ΔΣΜΑ

(Συνέχεια ἐκ τῆς σελίδος 151).

1) «Ἡ πλειονότης τῶν ἐρευνητῶν τῆς νεοελληνικῆς δημῶδου μουσικῆς εὐρίσκει συνεκτικὸς κρίκους τῶν λαϊκῶν ἠμῶν ἀσμάτων μετὰ τῶν τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς και Βυζαντινῆς ἐποχῆς» σ. 55.

2) ὅτι (σ. 56) «ἡ οὐσία, ἡ ἔννοια, ἡ κεντρικὴ μουσικὴ ἰδέα» τῶν λαϊκῶν ἀσμάτων δὲν ἤλλαξε.

3) ὅτι (σελ. 104) οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες συνέθετον μελωδικῶς και οὐχὶ ἀρμονικῶς ὡς και οἱ Νεοέλληνες».

Ἐως ἐδῶ εἴμεθα σύμφωνοι.

Ἀλλὰ μ' ἐρωτᾶτε, ἂν εἶμαι εις θέον ν' ἀποδείξω «ἐὰν ἡ α ἢ β μελωδία εις ἓνα ἀπὸ τοὺς συρτοὺς τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ εἶνε αὐτὴ ἢ τῶν ἀρχαίων ἑλληνικῶν συρτῶν», και παρακάτω λέγετε, ὅτι δὲν παραδέχεσθε, «ὅτι ἀκριβῶς τὸ α μέλος τοῦ Νεοέλληρος εἶνε τὸ αὐτὸ μὲ ἐν ὁποιοῦδήποτε ἄσμα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων». Ἀλλὰ ποῖος ἰσχυρίσθη τοιαῦτα πράγματα και διατί ἀπευθύνεται ἡ ἐρώτησίς σας πρὸς ἐμέ;

Ἐπειτα ἐγὼ δὲν ἰσχυρίσθην ὑφ' ὃν τύπον μοῦ ἐμβάλλει (σ. 105) εις τὸ στόμα τοὺς περὶ τῆς συλλογῆς τῶν λαϊκῶν ἀσμάτων λόγους διὰ μεθόδου ἀναλόγου πρὸς τὴν τῶν ἀρχαιολογικῶν συλλογῶν, ὅπως τὴν διατυπώνετε σεις: ἐγὼ φρονῶν, ὅτι εἶνε ἐθνικὴ κληρονομία τὰ λαϊκὰ τραγούδια, λέγω ὅτι ἂν σεις (βεβαίως δὲν ἐννοῶ σᾶς προσωπικῶς) δὲν δύνασθε νὰ εὔρητε ἐξ αὐτῶν τὴν ἀρχαίαν μουσικὴν ἢ τὸν κεντρικὸν πυρῆνα και χαρακτηρὰ τῆς, ὃν δέχομαι διατηρούμενον και τώρα, λέγω νὰ συναθροίσθητε τὰ τραγούδια, ὅπως ἡμεῖς οἱ ἀρχαιολόγοι τὰ θραύσματα και τὰ ἀκέραια γλυπτά, διὰ νὰ εὔρουν τυχὸν οἱ μεθ' ἡμᾶς ὅ,τι ζητῶ. Ἀπ' οὗ ὁ νέος Ἑλληὴν συνθέτει μελωδικῶς, ἀλλ' οὐχὶ ἀρμονικῶς (προσθέσατε τὸ σπουδαῖον στοιχεῖον τοῦ ρυθμοῦ) ὅπως ἀκριβῶς και ὁ ἀρχαῖος, δὲν εἶνε τοῦτο ἔμπεδος χαρακτηρ, δηλῶν ἰδίαν μουσικὴν περιουσίαν τῆς Ἑλλάδος πάσης ἐποχῆς; Ἡ ἐθνικὴ μουσικὴ δὲν εἶνε τὸ ἐν ἄσμα, ἀλλ' ὅλα τὰ λαϊκὰ τραγούδια. Τούτων δὲ ἄλλα μὲν συνοδεύουσι χοροὺς, οἷτινες ὡς λαογραφικὰ στοιχεῖα εἶνε ἐπίσης παλαιὰ ὡς και ἡ μουσικὴ των, ἄλλα δὲ εἶνε τόσο ἰδιότυπα, ὅστε δὲν δύναται νὰ εἶνε ἄλλο τι ἢ ἑλληνικὰ. Εἶνε περισότερον ἰδιότυπα ἀπὸ ὅ,τι εἶνε ἐκεῖνο, ὅπερ λέγομεν ἰσπανικὴν ἢ ρωσικὴν μουσικὴν εἴτε ὡς μελωδία εἴτε ὡς ρυθμὸς. Ἴσως μόνον τὰ τουρκικὰ ἢ ἀνατολίτικα εἶνε τόσο ἰδιόρρυθμα και ἀσύγχρατα, ὅσον τὰ ἰδικὰ μας κλέφτικα, ἅτινα δι' ἐμέ, και ἂν ἀκόμη εἶνε ὀψιγενῆ, εἶνε θαυμαστὸν ἐθνικὸν μνημεῖον μουσικῆς. Ἀπορῶ πὼς δὲν ἐξεγείρει τοὺς Ἑλληνας μουσικούς. Ἡ διαφωνεῖτε; Ἐχουν χαρακτηρὰ, ὃν δὲν εὐρίσκομεν εις κανένα ἄλλον λαόν, οὔτε περιόικον οὔτε μακρονόν. Πὼς δὲν εὐρίσκεται κανεὶς Ἑλληὴν μουσικός, ὅστις συναρπαζόμενος ὑπὸ τοῦ θελήτρου τῆς ἐθνικῆς ἀλλὰ και ἐπιστη-

μονικῆς ταύτης ἐργασίας νὰ ἐπιδοθῆ εις τὴν ἐρευναν τοῦ ὀρθομένου προβλήματος; Και πὼς, ἀπ' οὗ τοιαῦτα ἐργασία και μονογραφία δὲν ἔγιναν, πὼς μᾶς ἐπιτρέπεται νὰ λέγωμεν, ὅτι τοῦτο δεχόμεθα διότι ἀποδεικνύεται και τοῦτο δὲν δεχόμεθα, διότι δὲν ἀποδεικνύεται; Τόσον ταχέως ἄνευ ἰδρώτος θὰ καταλήξωμεν εις τὸ ἀδύνατον; Ποῖοι ὀμίλησαν μέχρι τοῦδε περὶ τούτου, και πὼς ἐφθάσαν εις τὸ *non possumus*; Και ἂν δὲν ὀμίλησαν, διατί οἱ δυνάμενοι δὲν ἀποφασίζον νὰ τιμήσουν ἑαυτοὺς και τὴν ἐποχὴν μας ἐπιτιμώμενοι εις τὴν ἐρευναν;

Μὴ περιμένετε τὴν σκαπάνην τοῦ ἀρχαιολόγου νὰ λύσῃ τὸ πρόβλημα τῆς σημερινῆς μουσικῆς μας. Ὅσον τὸ ἔλυσεν ὁ ὕμνος τοῦ Ἀπόλλωνος, ἄλλο τόσο ὁ θὰ τὸ λύσῃ οἴσοσδήποτε ἄλλος εὐρισκόμενος τυχόν.

Ἱστορικῶς ἡ ἐθνικὴ μας μουσικὴ τῆς σήμερον ἀποδεικνύεται ὡς ἀρχαία κληρονομία, ὃχι μόνον διότι εἶνε λαογραφικὸν κεφάλαιον σπουδαῖον οἴσοσδήποτε λαοῦ—σᾶς τὸ ἔγραφα ἤδη και σᾶς εὐχαριστῶ διότι τὸ ἐπροσέξατε ὑπὸ τινα ἔποσιν—ἀλλὰ και διὰ τοὺς ἐξῆς λόγους:

Ὅτε ἡ Ἑλλάς ἔγινε Ρωμαϊκὴ ἐπαρχία, ἐξηκολούθη νὰ εἶνε τὸ κέντρον τοῦ πολιτισμοῦ και ἐξεκλιθῆ ἔπειτα εις τὴν Βυζαντινὴν αὐτοκρατορίαν, ἣτοι εις καθαρῶς ἑλληνικὸν κράτος πάλιν, διότι ἀκριβῶς ὑπερεῖχεν ἐν τῷ πολιτισμῷ. Ἀλλ' ἀπ' οὗ και ἡ βυζαντινὴ αὐτοκρατορία ὑπερεῖχεν ἐν τῷ πολιτισμῷ και ἡ Ἑλληνικὴ γλῶσσα μάλιστα ἦτο και ἡ διεθνὴς διπλωματικὴ, εἶνε ἀπαράδεκτον, ὅτι ἦτο δυνατόν νὰ χάσῃ τὴν ἐθνικὴν τῆς μουσικὴν διὰ νὰ λάβῃ ἄλλην ἢ νὰ ἀνεχθῆ ἀξιολόγους ἐπιδράσεις ξενικᾶς. Ἀλλὰ και ἐπὶ Τουρκοκρατίας ὁ πολιτισμὸς τῶν Ἑλλήνων ἦτο ἀνώτερος τοῦ τῶν Τούρκων και τὸ ἔθνος μας ἐμεινεν ἀξιολόγως κλειστὸν εις τὰς ἀπὸ τῶν Τούρκων ἐπιδράσεις. Εἰς τὴν μουσικὴν παρατηρεῖται χωρισμὸς τοῦ μουσικοῦ αἰθῆματος τῶν Τούρκων ἀπὸ τοῦ τῶν Ἑλλήνων. Ὁ ἀμανὲς διακρίνεται ὡς ὀδηγεῖον μουσουργημα και δὲν νιοθετήθη ἐν τῇ Εὐρωπαϊκῇ Ἑλλάδι, ἀλλ' εις τὴν Ἀνατολὴν μόνον, ὅπου ἐπλεόναζον οἱ Τούρκοι σπουδαίως.

Ποῖος λόγος λοιπὸν θὰ συνετέλει νὰ μεταβληθῆ ὁ χαρακτηρ τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς και τῶν ἑλληνικῶν χορῶν, ἅτινα και τώρα διακρίνονται ἀπὸ τὰ τῶν περιοίκων λαῶν; Μόνον πρέπει νὰ διακρίνωμεν ἐδῶ τοὺς περιοίκους διότι και ἐπὶ τῶν Βυζαντινῶν και ἐπὶ Τουρκίας οἱ Ἑλληνας ἔνεκα τῆς συνοικίσεως και τῆς ὑπεροχῆς τοῦ πολιτισμοῦ των και ἔνεκα τῆς χριστιανικῆς ὀρθόδοξου ἐκκλησίας, ἦν διηύθονον, ἐπέδρων ἐπὶ τοὺς τότε συνοίκους, νῦν δὲ περιοίκους λαοὺς, ὅστε ἂν τις ομοιότης μουσικὴ ὑπάρχη, νὰ εἶνε προφανὲς ὅτι μᾶλλον προέρχεται ἀπὸ τῶν Ἑλλήνων παρὰ ἀπ' ἐκεῖνων.

Πόσον ἔμμονον ἐθνικὸν στοιχεῖον εἶνε ἡ ἐθνικὴ μου-

σική, δεικνύει τούτο: ότι δηλ. σήμεραν ἐν ᾧ τόσα ᾠδεῖα καὶ μελοδράματα καὶ λατέρνες καὶ χοροδιδασκαλεῖα— πρόσθετε τελευταῖον τοὺς ὁμιλοῦντας κινηματογράφους, τὰ γραμμόφωνα, τὰ ραδιό — ἀγωνίζονται νὰ πνίξουν καὶ ἀφανίσουν τὴν ἐθνικὴν μουσικὴν καὶ τοὺς ἐθνικοὺς χορούς· δὲν τὸ κατορθώνουν. Ποτὲ ἄλλοτε δὲν ἔγινε τόσον μέγας πόλεμος κατ' αὐτῶν καὶ ὅμως ἀκόμη δὲν ἔφερεν ἀποτέλεσμα. Δὲν εἶνε τοῦτο τεκμήριον τῆς ἰθαγενείας καὶ τῆς ἐκ παλαιοῦ ριζοβολήσεώς των; Εἰς ἐμὲ φαίνεται μάλιστα, ὅτι ἡ ἀπλὴ μουσικὴ φράσις τοῦ «λάμπουν τὰ χιόνια στὰ βουνά» τῶν Κολοκοτρωναίων, ἀσχέτως τοῦ χρονολογικοῦ ζητήματος, δεικνύει ἐκ ποίων τινῶν λαϊκῶν μουσικῶν στοιχείων ὠρμηθῆναι ὁ Ρωμαῖος διὰ νὰ τονίσῃ τὸ «ἡ Παρθένος σήμερον».

Ὡστε μόνον μουσικῶς δὲν ἀποδεικνύεται ὁ ἰδιότυπος χαρακτήρ τῆς ἑλλ. μουσικῆς. Ἄν καὶ λέγετε, ὅτι ἡ πλειονότης τῶν ἐρευνητῶν δέχεται σενεκτικὸν κρίκον μεταξὺ τῆς παλαιᾶς καὶ τῆς σημερινῆς ἑλλ. μουσικῆς, ἐγὼ πιστεύω, ὅτι βαθύτερα, ἐπιμελεστέρα, σοβαρωτέρα ἔρευνα θὰ πείσῃ πάντας περὶ τούτου τοῦ βεβαίου ἱστορικῶς καὶ ἐπομένως προσδοκητοῦ μουσικῶς πορίσματος.

Προσωπικῶς ἐγὼ δὲν ἔχω κάμμίαν φιλοδοξίαν ἐπὶ τοῦ ζητήματος καὶ δὲν ἐπιθυμῶ νὰ ἐπανέλθω ἐπ' αὐτοῦ πρὸς ἄνδρας εἰδικοὺς εἰς καλλιτεχνίαν, ἢν ἀγαπῶ μὲν σφόδρα ἀλλὰ δὲν ἐσπουδάσα. Ἐκφράζω μόνον πεποιηθήσεις ἐξ ἱστορικῶν λόγων καὶ θέλω νὰ συλλεχθῶν — ἐν τινι βαθμῷ ἔγινεν ἤδη τὸ πρᾶγμα — ἐγκαίρως τὰ λαϊκὰ τραγούδια, ὥστε ὄχι μόνον νὰ σωθῶν ἀπὸ τῶν ἐπιδιωκόμενον ἀφανισμῶν (ἄξιοι οἱ χρησιμοποιοῦντες αὐτὰ εἰς τὰς συνθέσεις των), ἀλλὰ καὶ διὰ νὰ μελετηθῶν, ὅταν περισσότεροι θὰ ὑπάρχωσιν ὄχι ἀπλῶς μουσικοί, ἀλλὰ μουσικοὶ ἐρευνηταί.

Μετὰ πάσης τιμῆς
ΑΝΤ. Δ. ΚΕΡΑΜΟΠΟΥΛΟΣ

Ἐν πρώτοις ὁ ἀξιότιμος κ. καθηγητῆς τῆς Ἀρχαιολογίας, φαίνεται ὅτι δὲν γνωρίζει τί εἶναι ἐκεῖνο τὸ ὁποῖον μᾶς χωρίζει. Ἴδου αὐτό: Ὁ πρῶτος λέγει: Διατηρουμένου τοῦ χοροῦ (ἀνάγνωσε τῆς ὀνομασίας ἐνὸς χοροῦ, διότι περὶ αὐτῆς πρόκειται), διατηρεῖται καὶ τὸ ἄσμα, τὸ μέλος, ἢ μελωδία τοῦ χοροῦ αὐτοῦ ἀμετάβλητος ἀνὰ τοὺς αἰῶνας. Ἡμεῖς ὅμως ἐξ ἀντιθέτου λέγομεν: «Δὲν διατηρεῖται ἀμετάβλητος διότι ἀφ' ἐνὸς μὲν ὑπέστη σωρείαν ἐπιδρομῶν ἢ Ἑλλάς, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὁ Νεοέλλην παραλλάσσει τὸ μέλος πάντοτε. (Τὸ δεύτερον αὐτὸ σημεῖον τὸ ἀντιπαρέρχεται ὁ κ. Κεραμόπουλος). Δηλαδή: Ἐχει ἐπέλθει σύγχυσις μεταξὺ τῶν συνθετικῶν μουσικῶν στοιχείων καὶ ἀκεραίου ἄσματος. Ὁ ἀξιότιμος κ. καθηγητῆς δὲν θέλει ἴσως νὰ ἐννοήσῃ ὅτι τὰ μέσα συνθέσεως παρέμειναν ἐν πολλοῖς τὰ αὐτὰ ἀνὰ τοὺς αἰῶνας, ἀλλ' ὅτι τὸ τελειωτικὸν ἐκάστοτε ἄσμα εἶναι πάντοτε διάφορον. Μὲ ἄλλους λόγους: Συνθέτω

ἐγὼ ὁ Νεοέλλην ἓνα συρτόν, ἐπὶ τῇ βάσει τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ χοροῦ αὐτοῦ, ἀλλ' ὁ συρτὸς αὐτὸς εἶναι μήπως ὁμοῖος ὡς μέλος, ὡς ἄσμα γενικῶς, μὲ ἓναν ὁποιοδήποτε συρτόν τοῦ Λαϊκοῦ τραγουδιοῦ ἢ τοῦ... ἀρχαίου Ἑλλήνου; Ὁχι βεβαίως. Ἐχω τὴν Ἑλληνικὴν κλίμακα εἰς τὴν σύνθεσίν μου, διατηρῶ τὸ Ἑλληνικὸν ρυθμικὸν σχῆμα, τὴν αὐτὴν ἴσως μουσικὴν μορφήν, τὴν ἰδίαν λαϊκὴν ἐνορχήστρωσιν, εἶναι ὅμως τὸ ὄλον ἄσμα ὁμοῖον μὲ ἓναν γνωστὸν μας Λαϊκὸν συρτόν; Ὁχι. Διατί; Ἀπλούστατα διότι ἡ βασικὴ μουσικὴ φράσις εἶναι κάτι ἀτομικῶς ἰδικόν μου, κάτι τῆς ἐμπνευσεῶς μου. Καὶ ἐν τῷ αὐτῷ περιπτώσει τίθεται ἡ ἐρώτησις: Τί εἶναι ἐθνικὴ μουσικὴ; Ἐθνικὴ μουσικὴ εἶναι τὸ σύνολον (τὸ ἐν μετὰ τοῦ ἄλλου) τῶν Λαϊκῶν ἄσματων, τὰ ὅποια ἐκφράζουν καὶ ἀποδίδουν τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ μιᾶς φυλῆς, διὰ τῶν α μουσικῶν μέσων.

Ὁ κ. Κεραμόπουλος συγγέει ἀκριβῶς τὰ μέσα συνθέσεως μὲ τὴν ὄλην σύνθεσιν — τὸ ὄλον ἄσμα. Ἡμεῖς παραδεχόμεθα τὰ αὐτὰ — περίπου — (λέγομεν «περίπου» διότι μορφολογικῶς διαφέρουν τὰ Λαϊκὰ τραγούδια ἀπὸ τὰ ἄσματα τῶν Βυζαντινῶν καὶ τῶν ἀρχ. Ἑλλήνων) μέσα συνθέσεως ἀνὰ τοὺς αἰῶνας (αὐτὸ ὑπονοεῖ ἡ φράσις μας: «ἡ οὐσία, ἡ ἔννοια, ἡ κεντρικὴ μουσικὴ ἰδέα») ἀλλὰ δὲν παραδεχόμεθα — διότι δὲν ἀποδεικνύεται — (δι' αὐτὸ τὸ «δὲν ἀποδεικνύεται» θὰ ἐπανέλθωμεν κατωτέρω) ὅτι «τὰ διάφορα χορευτικὰ ἢ μὴ εἶδη — ἐπαναλαμβάνομεν τὴν φράσιν μας τοῦ 5^{ου} τεύχους τῆς «Μουσικῆς Ζωῆς» — τῶν ὁποίων οἱ τίτλοι διασώζονται μέχρι σήμερον, τὰ μέλη αὐτῶν, εἶναι τὰ αὐτὰ μετὰ τῶν τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων ἢ τῶν Βυζαντινῶν». Διότι, κ. καθηγητά, τὸ εἶπατε καθαρά: «Εἶναι δυνατὸν χορὸς τις νὰ διατηρηθῇ ἄνευ τῶν συνοδευόντων αὐτὸν ἄσμάτων ἢ μελωδιῶν;» Καὶ ὡς λογικὴ συνέπεια τῆς ἐρωτήσεώς σας ἦλθε κατόπιν ἡ ἀπάντησίς μου (Σελ. 105, 5^{ον} Τεύχους) καὶ ἡ ἐρώτησίς μου: «Εἶναι εἰς θέσιν ὁ ἀξιότιμος κ. Κεραμόπουλος νὰ μᾶς ἀποδείξῃ ἐὰν ἢ α ἢ β μελωδία εἰς ἓνα ἀπὸ τοὺς συρτοὺς τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, εἶναι αὐτὴ ἢ τῶν ἀρχ. Ἑλληνικῶν συρτῶν;» Καὶ εἰς τὴν ὡς ἄνω ἐπιστολήν σας, ἀπαντᾷτε: «Ποῖος ἰσχυρίσθη τοιαῦτα πράγματα καὶ διατι ἀπευθύνεται ἡ ἐρώτησίς σας πρὸς ἐμὲ;» Πῶς; . . . Μά, αὐτὸ εἶναι . . . Σεῖς ἐθέσατε μίαν «θέσιν» τὴν ὁποῖαν ἐγὼ διὰ τῆς ἐρωτήσεώς μου: «Εἶναι εἰς θέσιν κτλ.», ἀναιρῶ καὶ τώρα μοῦ ἀπαντᾷτε ὅτι δὲν εἴσθε μουσικός, ὅτι δὲν πρέπει νὰ σᾶς ἐρωτήσω . . . Εἰς τὰς παρατηρήσεις σας, ὅτι τὰ Λαϊκὰ μας τραγούδια εἶναι περισσότερον ἰδιότυπα, ἰδιόρρυθμα κτλ., (μὴ λησμονήτε ὅτι κάθε Λαὸς ἔχει τὰ ἰδιαίτερα, τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς φυλῆς του τραγούδια καὶ δὲν πρέπει νὰ εἴμεθα τόσον ἐθνικισταὶ καὶ ἐγωῖστα) ἢ τὰ Ἰσπανικὰ καὶ Ρωσικὰ, προτιμῶ νὰ μὴ προσθέσω τίποτε ἐπὶ πλέον ἀπὸ τὴν ἐν παρενθέσει σημείωσίν μου.

Καὶ ἐρχόμεθα εἰς ἐν ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα προβλήματα: «Πῶς δὲν εὐρίσκεται κανεὶς Ἑλλήν μουσικὸς — γράφει ὁ Κεραμόπουλος ἀνωτέρω — ὅστις συναρπάζομενος ὑπὸ τοῦ θελητήρου τῆς ἐθνικῆς ἀλλὰ καὶ ἐπιστημονικῆς ταύτης ἐργασίας (τῆς ἐρεῦνης γενικῶς τοῦ Νεοελληνικοῦ ἄσματος) νὰ ἐπιδοθῇ εἰς τὴν ἔρευναν τοῦ ὀρθομένου προβλήματος; Καὶ πῶς ἀφ' οὗ τοιαῦται ἐργασίαι καὶ μονογραφίαι δὲν ἔγιναν, πῶς μᾶς ἐπιτρέπεται νὰ λέγωμεν, ὅτι τοῦτο ἀποδεικνύεται καὶ τοῦτο δὲν δεχόμεθα διότι δὲν ἀποδεικνύεται;» Ἐὰν κ. καθηγητά δὲν διέφευγε ἴσως τῆς προσοχῆς ὑμῶν ἢ φράσις μου: «... ἀντικειμενικὸς σκοπὸς τῆς παρούσης μελέτης εἶναι (Σελ. 56, Τεύχος 3), ἡ λεπτομερὴς ἐξέτασις τῶν νῦν λαϊκῶν ἢ μῶν ἄσμάτων πρῶτον καὶ ἡ εὑρεσις τῶν αἰτίων τῆς τοιαύτης ἢ τοιαύτης ἐμφανίσεως καὶ συσκευῆς αὐτῶν» δὲν θὰ ἐρωτούσατε κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον. Ὅταν ἡμεῖς λέγομεν: «Παραδεχόμεθα τὴν λαϊκὴν μας μουσικὴν (Σελ. 105, Τ. 5) ὡς διατηροῦσαν συνθετικὰ στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς καὶ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς κτλ.» θὰ εἴπῃ ὅτι, αἱ ἔρευναί μας ἔχουν γίνῃ ἤδη, ἡ μελέτη μας συμπληρώθη καὶ κατόπιν ἐν συμπεράσματι λέγομεν: «Παραδεχόμεθα ἢ «δὲν παραδεχόμεθα», «ἀποδεικνύεται ἢ «δὲν ἀποδεικνύεται». Ἐχετε ὀλίγην ὑπομονὴν καὶ θὰ πεισθῆτε καὶ σεῖς ὁ ἴδιος. Καὶ κάτι ἄλλο: Ἀπὸ τὴν Νεοελληνικὴν Λαϊκὴν μουσικὴν μὴ περιμένετε νὰ γνωρίσετε τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν μουσικὴν. Διότι «Wir wissen sehr vieles — διὰ νὰ μεταχειρισθῶ μίαν φράσιν τοῦ καθηγητοῦ μου εἰς τὸ Πανεπιστήμιον τῆς Βιέννης D' Guido Adler — aber wir kennen gar nichts» ἀπὸ τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν μουσικὴν. Ἐχομεν δηλαδὴ ἀρκετὰ θεωρητικὰ μουσικὰ

συγγράμματα τῶν ἀρχαίων, ἀλλὰ δὲν ἔχομεν τὴν μουσικὴν, τὰ μουσικὰ τεμάχια. Τὸ κυριώτερον. Εἶναι ὡς νὰ θέλῃ τις νὰ γνωρίσῃ τὴν μουσικὴν τοῦ «Tristan» τοῦ Βάγνερ, φέρε' εἰπεῖν, ἀπὸ ἐν σύγγραμμα Ἀρμονίας ἢ ἐνορχηστρώσεως. Πρᾶγμα δηλαδὴ ἀδύνατον. Διότι θὰ ἀγνοῖ πάντοτε τὴν γενικὴν ἐντύπωσιν τὴν ὁποῖαν προξενεῖ τὸ ἔργον αὐτὸ καθ' ἑαυτό, τὸ σύνολον.

Ὡστε λοιπὸν νὰ μὴ περιμένωμεν τίποτε ἀπὸ τὴν σκαπάνην τῶν ἀρχαιολόγων. . . . Τί κρίμα! . . . Καὶ σεῖς ὅμως οἱ ἀρχαιολόγοι μὴ περιμένετε νὰ γνωρίσετε τὴν ἀρχαίαν Ἑλληνικὴν μουσικὴν ἀπὸ τὰ Νεοελληνικὰ Λαϊκὰ ἄσματα. Καὶ ξεύρετε ἐπὶ πλέον διατί; Διότι τὰ Νεοελληνικὰ Λαϊκὰ ἄσματα οὔτε «θραύσματα» εἶναι, οὔτε κἂν «ἀκέραια γλυπτά». Τὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν ἄσμα, ὅπως καὶ κάθε Λαϊκὸν ἄσμα οἰουδήποτε Λαοῦ, εἶναι ἐν αὐτοῦσιον, ἰδιαίτερον μουσικὸν εἶδος, τὸ ὁποῖον δὲν προῆλθε ἀπὸ τὴν ἀνωτέραν Τέχνην, δὲν εἶναι δηλαδὴ «ἀπομεινάρι» ἄλλοτε ἀνθούσης Τέχνης, ἀλλὰ κάτι ἀτομικῶς ἰδικόν του. Εἶναι δυνατὸν νὰ ὑπάρχουν συνθετικὰ στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς ἢ τῆς Βυζαντινῆς μουσικῆς (ὅπως καὶ ὑπάρχουν) ἀλλ' εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον νὰ ἀποτελῇ τὸ Λαϊκὸν μας ἄσμα ἀμετάβλητον κάτι, τῆς μουσικῆς τῶν προμνησθεισῶν ἐποχῶν. Ἄλλως τε, τί σημαίνει μουσικὴ παράδοσις; Μουσικὴ παράδοσις σημαίνει διατήρησις κυριωτέρων τινῶν χαρακτηριστικῶν σημείων — στοιχείων, ἀνὰ τοὺς αἰῶνας. Ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς τόσον ἐν τῇ ἀρχαίᾳ Ἑλλάδι ὅσον καὶ ἐν Εὐρώπῃ, παραμένουν πάντοτε ἀσφαλῆ τεκμήρια τῆς ἀληθείας τοῦ ἀνωτέρω ὀρισμοῦ.

Κ. Δ. ΟΙΚ.

Η ΠΕΜΠΤΗ ΣΥΜΦΩΝΙΑ ΤΟΥ ΜΠΕΤΟΒΕΝ

Ἡ Πέμπτη Συμφωνία εἶναι ἡ διασημότερη ὄλων καὶ ἡ πρώτη στὴν ὁποῖαν ὁ Μπετόβεν ἀφίνει ἐλεύθερο τὸ δρόμο στὴν ἀπέραντη φαντασία του χωρὶς νὰ ἔχη γιὰ ὁδηγὸ μιὰ σκέψη ξένη, λέγει σὲ μιὰ μελέτη του ὁ Ἐκτωρ Μπερλιόζ.

Τὸ ὅτι ἡ Πέμπτη Συμφωνία τοῦ Μπετόβεν εἶναι ἡ διασημότερη ὄλων δὲν μποροῦμε βέβαια νὰ τὸ παραδεχθῶμε γιὰτί ἔτσι θὰ ὑποβιβάζαμε τὴν ἀξία τῆς ἐνάτης Συμφωνίας. Ἐκ παραλλήλου ὅμως εἴμασθε ἀναγκασμένοι νὰ συμφωνήσωμε ἀπόλυτα στὸ ὅτι ἡ Συμφωνία αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη στὴν ὁποῖαν ὁ Μπετόβεν ἀφίνει ἐλεύθερο τὸ δρόμο στὴν ἀπέραντη φαντασία του χωρὶς νὰ ἔχη ὁδηγὸ μιὰ σκέψη ξένη ὅπως π.χ. γιὰ τὴν Σύνθεσι τῆς τρίτης Συμφωνίας ποῦ εἶχε ὡς πρότυπον τὴς Ραφφῆδις τοῦ Ὀμήρου καὶ τὸν Μ. Ναπολέοντα.

Πράγματι ἡ Συμφωνία σὲ ντὸ ἔλασσον εἶναι φανερόν πῶς ἀπορρέει ἀπόλυτα ἀπὸ τὴ μεγαλοφυΐα του.

Τὰ ψυχικά του μαρτύρια, τὰ θλιβερά του ὄνειροπολήματα, οἱ στιγμῆς τοῦ ἐνθουσιασμοῦ του, τοῦ ἔδωσαν τὸ θέμα.

Τὸ πρῶτο μέρος μᾶς περιγράφει τὰ συναισθήματα ποῦ καθιστοῦν μιὰ μεγάλη ψυχὴ ἔρμαιον τῆς ἀπελπισίας.

Πότε ἓνα τρολλὸ παραμιλητὸ ποῦ ξεσπᾷ σὲ τρομαχτικὰ κραυγῆς, πότε ἓνας θρηγῶν μὲ τοὺς βαθύτερα θλιμμένους τόνους ποῦ μᾶς δίνουν τὴν ἐντύπωσιν τῆς πῶς μεγάλης ἀποκαρδιώσεως. Αὐτοὶ οἱ σπασμοὶ τῆς ὀρχήστρας, αὐτὲς οἱ ἐναλασσόμενες συγχορδίες πνευστῶν καὶ ἐγχόρδων, αὐτὸ τέλος τὸ πλήθος τῶν ὀργάνων, ποῦ τρέμει, ποῦ ἔξορμᾷ καὶ ἐπανερχεται, ὅλα αὐτὰ μᾶς συναρπάζουν τόσο, ὅσο κανένα ἄλλο μέρος κλασσικοῦ συμφωνικοῦ δημιουργήματος.

Τὸ δεύτερο μέρος εἶναι γεμάτο ἀπὸ σοβαρὴ μελαγχολία καὶ συγκινητικὴ χάρι.

Ἡ ἐντύπωσιν ποῦ μᾶς προξενεῖ ἡ συχνὴ ἐπανάληψη

της άπλης εκείνης και γεμάτης από πάθος γνωστής φράσεως εις λα ύφες. μζ., είναι στ' αλήθεια άπερίγραπτη.

Η πρωτότυπη έκπληξι που μās προξενούν οι τολμηροί για κλασσικό έργον άρμονικοί συνδυασμοί, ή πρωτοφανής ένορχήστρωση και ή έπαναφορά στο τέλος του άρχικου θέματος σε φόρμα κανόνος (που δίδει έτσι μια νέα ζωή στη μελωδία) καθιστά το Adagio ένα κομμάτι του μεγαλυτέρου ενδιαφέροντος.

Το τρίτον μέρος είναι δύσκολο να χαρακτηρισθῆ. Το πάν έδω είναι σκοτεινόν και μυστηριώδες.

Οι όρχηστρικοί συνδυασμοί και οι διάφοροι χρωματισμοί μās προξενούν τόσο άκαθόριστα συναισθήματα, ώστε αισθανόμεθα πραγματική άνακούφιση, τη στιγμή που ακούμε τα μπάσσα να άρχίζουν τη φράση που κατέχει ολόκληρο το Τρίο.

Οι δυνατές δοξαριές έδω μās προξενούν πιο καθωρισμένα συναισθήματα, όποτε ξαναφαίνεται το μοτίβο του Σκέρτσo σε «πιστικάτο».

Σιωπή μυστηριώδης επικρατεί λίγο-λίγο, και μια άφάνταστη περιέργεια μās καταλαμβάνει με την έπιμονή των έγχορδων στη λα ύφες. μζ. και με τους ρυθμικούς κύπους των τυμπάνων σε ντο.

Προσπαθούμε να μαντεύσουμε που θα καταλήξουμε. Το αυτί distaζει, όποτε ένα crescendo των βιολιών και των τυμπάνων με τη δεσπόζουσα έβδομη μās άφίνει στη ντο μζ. και με ένα θέμα θριαμβευτικού έμβατηρίου άρχίζει το φινάλε με την είσοδο μās Fanfare.

Η θεματική ανάπτυξη έδω είναι άνωτέρα πάσης περιγραφής. Ένας τρομερός άκουστικός κλονισμός μās καταλαμβάνει. Μια συγκίνηση που μεταβάλλεται στο τέλος σε παροξυσμό.

Τη στιγμή αυτή νοιώθουμε καλά το ύψος της μουσικής αυτής που έλάχιστα κομμάτια μπορούν να σταθούν κοντά της χωρίς να έκμηδενισθούν.

Και μās έρχονται στο στόμα τώρα αυθόρμητα αί λέξεις του Καμίλλ Μωκλιάρ: «Τί φτωχή που είναι ή τεχνούλα μας των άποχωρήσεων, των σημερινών μας ένδοιασμών, ύστερα άπ' όλα αυτά! Πώς τολμούμε άκόμη...».

(Πάτρα)

ΔΗΜ. ΣΙΝΟΥΡΗΣ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΡ. ΚΟΜΑΣΟΣ

Τῆ 25ῃ Μαρτίου ε. ε., απέβίωσεν ο Πρωτοψάλτης του ένταυθα 'Ιεροῦ Ναοῦ τοῦ 'Αγίου Παντελεήμονος ('Αχαρνῶν) 'Ιωάννης Χρ. Κομάσος, κηδευθείς τὴν ἐπιούσαν μεγαλοπρεπέσιαι. Ο ἀποβιώσας, ἐγεννήθη ἐν Νεοχωρίῳ (Παραχλωϊτίδος) τῷ 1879, ἐνθα καὶ διήκουσε τὰ ἐγκύκλια μαθήματα ὡς καὶ τὰ πρῶτα μουσικὰ τοιαῦτα παρὰ τῷ ἐκείσε ἱεροψάλτῃ Κωνσταντίνῳ Καππέ, μαθητῇ τοῦ περιωνύμου Πρωτοψάλτου Μεσολογγίου 'Αιθίου. Συσταθείσης τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς Σχολῆς τοῦ 'Ωδείου 'Αθηνῶν, ἐμαθήτευσεν ἐν αὐτῇ ἀπὸ τοῦ 1906-1911, τυχὼν πτυχίου Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Πρὸ τῆς φοιτήσεώς του ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μουσικῇ Σχολῇ τοῦ 'Ωδείου 'Αθηνῶν, ἐχημάτισε δεξιὸς ἱεροψάλτης τοῦ μητροπολιτικοῦ Ναοῦ Λεγαίων καὶ εἶτα τοῦ ἐν Πύργῳ τῆς 'Ηλείας. Ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ ἔτους 1908 μέχρι τοῦ θανάτου του, ἐχοροστάτει συνεχῶς ὡς Πρωτοψάλτης τοῦ ένταυθα ἱεροῦ Ναοῦ τοῦ 'Αγίου Παντελεήμονος ('Αχαρνῶν), διακριθείς διὰ τὸ μελιχρὸν τῆς φωνῆς, τὴν σοβαρὰν ἐν τῷ στασιδίῳ στάσει καὶ τὴν διὰ γνησίου ἐκκλησιαστικοῦ Βυζαντινοῦ ὕφους ἀπόδοσιν τῶν διαφόρων 'Εκκλησιαστικῶν μελῶν. Ἦδε θαυμασίως καὶ συμφώνως πρὸς τὴν ἰδιάζουσαν εἰς τοὺς Αἰτωλοακαρνανίας ἀπαγγελίαν τὰ δημῶδη ἑλληνικὰ ἄσματα. Ἀνεπλήρωσε τῷ 1920-1921 τὸν διατρεπῆ καθηγητὴν τῆς 'Ελληνικῆς Μουσικῆς κ. Κ. Α. Ψάχον, ἀσθενήσαντα, ἐν τῇ διευθύνσει τοῦ 'Ωδείου τῆς 'Ελληνικῆς Μουσικῆς, ἐδίδαξε δὲ ἀπὸ τοῦ 1929 μέχρι τοῦ θανάτου του τὴν Βυζαντινὴν Μουσικὴν ἐν τῇ Φοιτητικῇ Λέσχῃ τοῦ Πανεπιστημίου 'Αθηνῶν. Διθύθην ἐπιτυχέστατα πλείστα συναυλίας καὶ χορωδίας 'Εκκλησιαστικῶν τε καὶ δημοδῶν ἁσμάτων, δημοσιεύσας ἐν διαφόροις περιοδικοῖς διαφόροις περὶ τῆς πατρίου μουσικῆς πραγματείας καὶ δημῶδη ἄσματα ἐκ τῆς ἰδιατέρας του συλλογῆς.

Διὰ τοῦ θανάτου τοῦ ἀειμνήστου 'Ιω. Κομάσου, ἐκόπη ἐν εἰσέτι ἀγλαὸν καὶ εὐκαρπον δένδρον τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς ἐκ τῶν ὀλίγων, δυστυχῶς, τοιούτων, αἵτινα σήμερον ὑφίστανται, διακρατοῦντα πιστῶς τὴν ἀρχαίαν παράδοσιν καὶ τὰς γεραρὰς τυπικὰς διατάξεις καὶ ἐρρωμένως ἀνθιστάμενα εἰς τὴν ἐπιγράτησιν ὀθνείας καὶ ξενιζούσης μουσικῆς τῆς Δύσεως.

Ν. Α. ΧΡΥΣΟΧΟΪΔΗΣ

ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ!



“Όσοι κατέχουν ραδιόφωνα Starr εἶναι υπερέφανοι διότι κατέχουν τὴν σπουδαιότεραν ἐφεύρεσιν τοῦ αἰῶνος μας. = = = =

“Όσοι κατέχουν ραδιόφωνα Starr δὲν αισθάνονται καθόλου τὴν μοναξιά: τοὺς συντροφεύει ὅλη ἡ Εὐρώπη. = = = =

“Όσοι δὲν ἔχουν ραδιόφωνα Starr ἄς γράψουν δυὸ λόγια. Εὐχαρίστως θὰ τοὺς πληροφορήσουμε τί εἶναι ἓνα ραδιόφωνο Starr καὶ μετὶ εὐκολίας πληρωμῆς τὰ πωλοῦμεν. Εἰδικὴ ὑπηρεσία ἐπιδείξεων κατ' οἶκον.



ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε.

ΑΘΗΝΑΙ: ΣΤΟΑ ΑΡΙΑΚΕΙΟΥ 12 — ΠΡΑΞΙΤΕΛΟΥΣ 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΟΔΟΣ ΦΙΛΩΝΟΣ 48. ΘΕΣΣ)ΝΙΚΗ: ΟΔΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 22.

ΠΑΤΡΑΙ: ΟΔΟΣ ΡΗΓΑ ΦΕΡΡΑΙΟΥ 84. ΒΟΛΟΣ: ΟΔΟΣ ΕΡΜΟΥ III.

Όλα τὰ νέα τραγούδια

τῶν διαφόρων κινηματογραφικῶν ἔργων καὶ τῆς 'Οπερέττας

στὴν 'Εταιρία Πιάνων Στάρρ Α. Ε.

'Αθῆναι: Στοὰ Ἀριακείου 12 - Πραξιτέλους 7. - Θεσσαλονίκη: ὁδὸς Βενιζέλου 22.

Πειραιεύς: ὁδὸς Φίλωνος 48. - Πάτραι: ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

Βόλος: ὁδὸς Ἑρμοῦ 111.

ΤΑ ΑΓΑΘΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ ΜΑΣ



Ἡ καταπληκτικὴ πρόοδος τῶν τελευταίων δεκαετηρίδων ἐπέφερε σημαντικὰς μεταβολὰς εἰς τὸν τρόπον τῆς ζωῆς μας.

Ἐγίναμε ταχύτεροι εἰς κάθε ἐνεργειάν μας, εἰς κάθε κίνησιν μας, εἰς κάθε μας προσπάθεια, σὲ ὅλες τῆς ἐκδηλώσεις τῆς ζωῆς ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὴν νοοτροπίαν τῆς ἐποχῆς μας.

Ἐγίναμε ὁμῶς καὶ μουσικότεροι παρ' ὅ,τι καὶ ἂν λέγεται περὶ τοῦ ἐναντίου.

Καὶ τοῦτο χάρις εἰς τὰ ἄφθονα μουσικὰ μέσα ποὺ μᾶς χορηγεῖ τὸ ἐμπόριον μὲ τὰ νέα συστήματα πωλήσεως.

ΤΑ ΠΙΑΝΑ BECHSTEIN

μολονότι κοσμοῦν τὰ σαλόνια τῶν μεγαλειτέρων Μουσουργῶν τοῦ κόσμου καὶ τῆς διεθνοῦς ἀριστοκρατίας, εἶναι σήμερα προσιτὰ εἰς κάθε οἰκογενειάρχην ποὺ θέλει νὰ μορφώσῃ μουσικῶς τὰ παιδιὰ του μὲ τὸ ἰδανικώτερον μουσικὸν ὄργανον:

ΤΟ ΠΙΑΝΟ BECHSTEIN

Διότι ἡ ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α. Ε. προσφέρει τὰ πιάνα BECHSTEIN εἰς 36 μηνιαίας δόσεις μὲ εὐκολίας καὶ ὄρους ποὺ εἶναι ἀνάλογοι μὲ τὴν ἐποχὴν μας.



ΕΤΑΙΡΙΑ ΠΙΑΝΩΝ ΣΤΑΡΡ Α.Ε.

ΑΘΗΝΑΙ, Στοὰ Ἀρσακείου 12—Πραξιτέλους 7.

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, ὁδὸς Φίλωνος 48.

ΘΕΣ)ΝΙΚΗ, ὁδὸς Βενιζέλου 22.

ΠΑΤΡΑΙ, ὁδὸς Ρήγα Φερραίου 84.

ΒΟΛΟΣ, ὁδὸς Ἐρμοῦ 111.